ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО

83 10

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:



СЕРГЕЙ ГУНЕЕВ
(МОСКВА)
АТАКА



ЯНИС ГАЙЛИТИС
(РИГА)
ПЕСНЯ ОСЕНИ

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



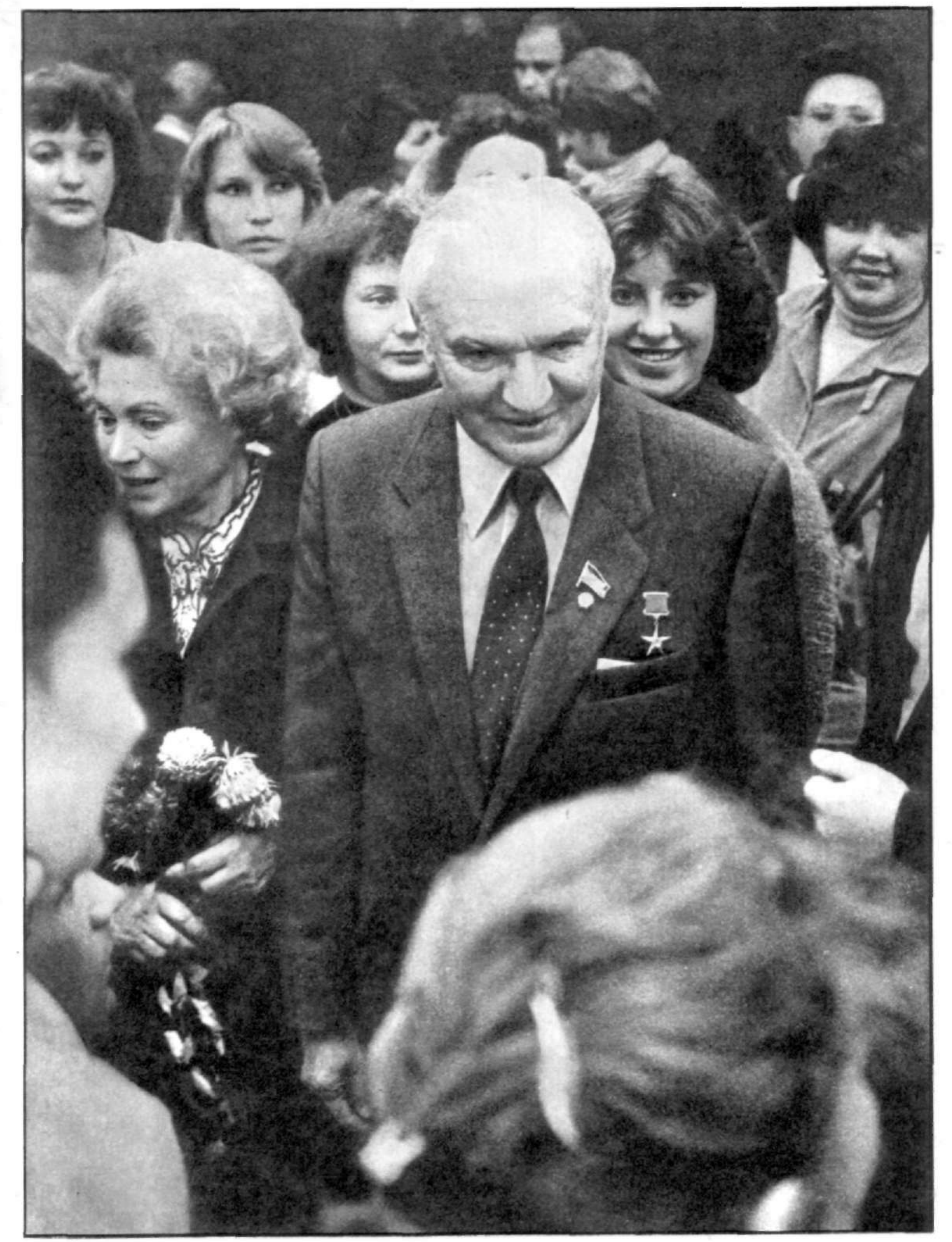
БОРИС ПОКРОВСКИЙ,
ВИКТОР РЕЗНИКОВ
УЧАСТНИКИ ВСТРЕЧИ
В ЦК КПСС С ВЕТЕРАНАМИ
ПАРТИИ ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИ-
ЧЕСКОГО ТРУДА П. Д. БОРОДИН
С МОЛОДЕЖЬЮ ЗАВОДА ЗИЛ

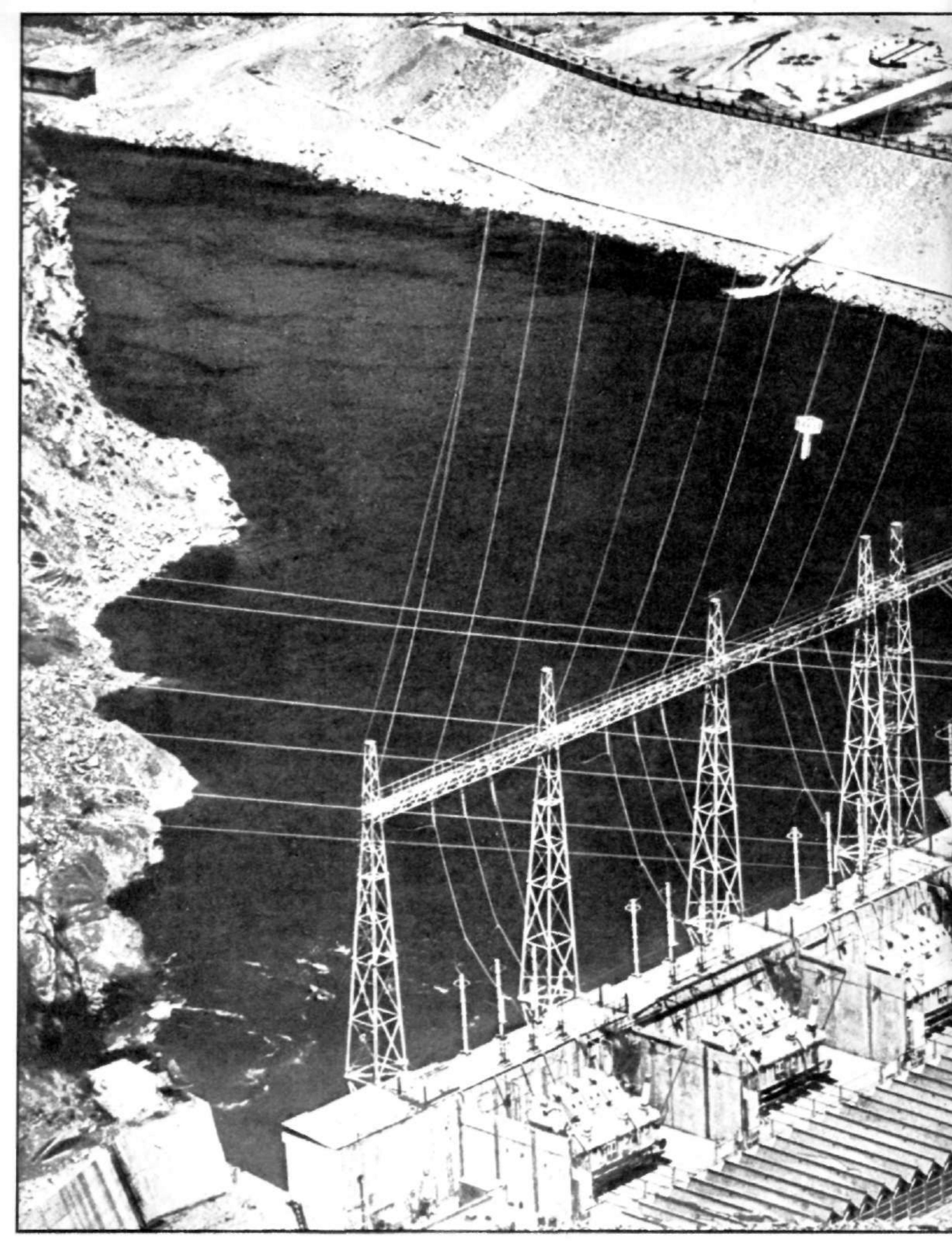


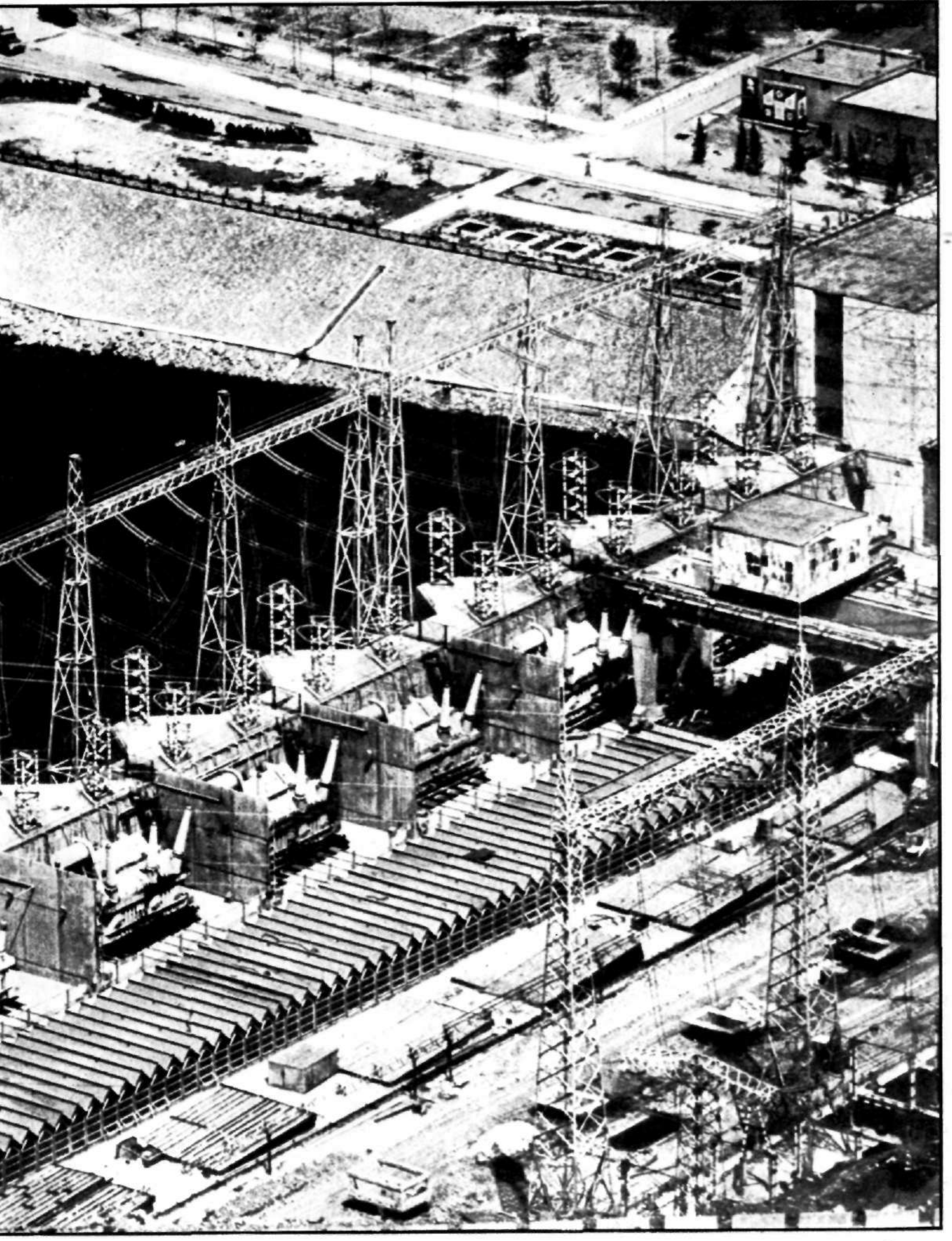
АНДРЕЙ СОЛОМОНОВ
ГРАФИКА ЭНЕРГЕТИКИ



ТИМОФЕЙ БАЖЕНОВ
БОГАТЫЙ УРОЖАЙ








ХЛЕБ-РОДИНЕ



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ОКТЯБРЬ 1983

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А10978
сдано в набор 29.07.83 г.
подп. в печ. 07.09.83 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 250 000
заказ 1094
цена 70 коп.

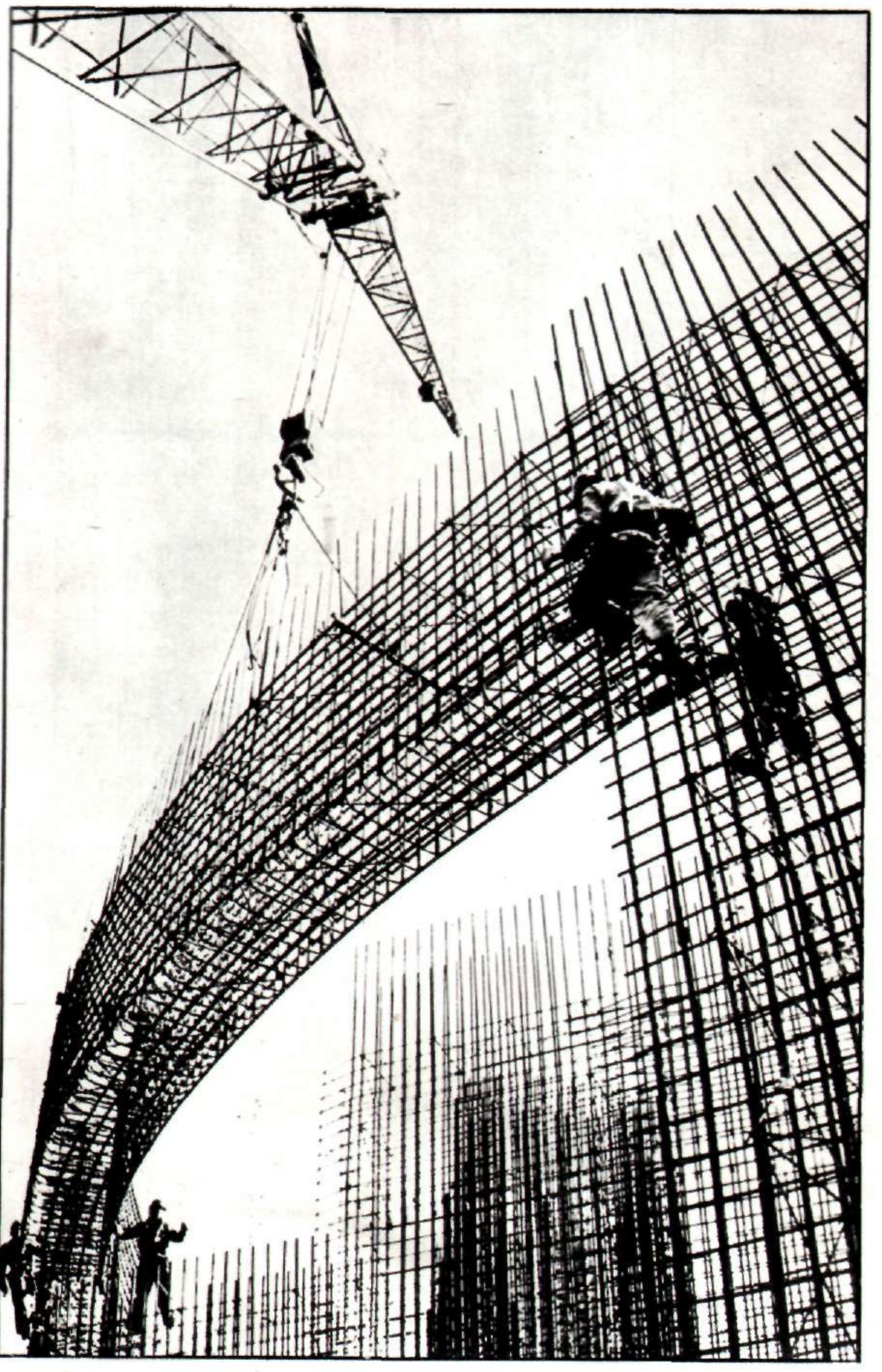
Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129085, Москва,
проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

Лев Портер **Собкор — должность ответственная**

Главный редактор
Фотохроники ТАСС



Документальная фотография обладает удивительной способностью рассказывать о времени, о современниках, выражать сам дух эпохи. Это не раз с успехом доказывали выставки лучших журналистских фотографий. Всесоюзные и республиканские, посвященные знаменательным событиям в жизни страны, эти выставки вызывают огромный интерес тысяч и тысяч людей. Фоторепортеры Фотохроники ТАСС постоянно принимают участие в каждой из них.

Но мы организуем и собственные экспозиции — локальные по избранной теме или демонстрирующие творчество отдельного мастера. Они нам необходимы. Ибо, если фотография по-настоящему стала профессией человека, делом всей его жизни, он непременно испытывает стремление и к самовыражению, и к общественному признанию. Любая работа должна приносить удовлетворение. Персональная выставка фотожурналиста — итог его деятельности, позволяющий оглянуться на пройденный путь.

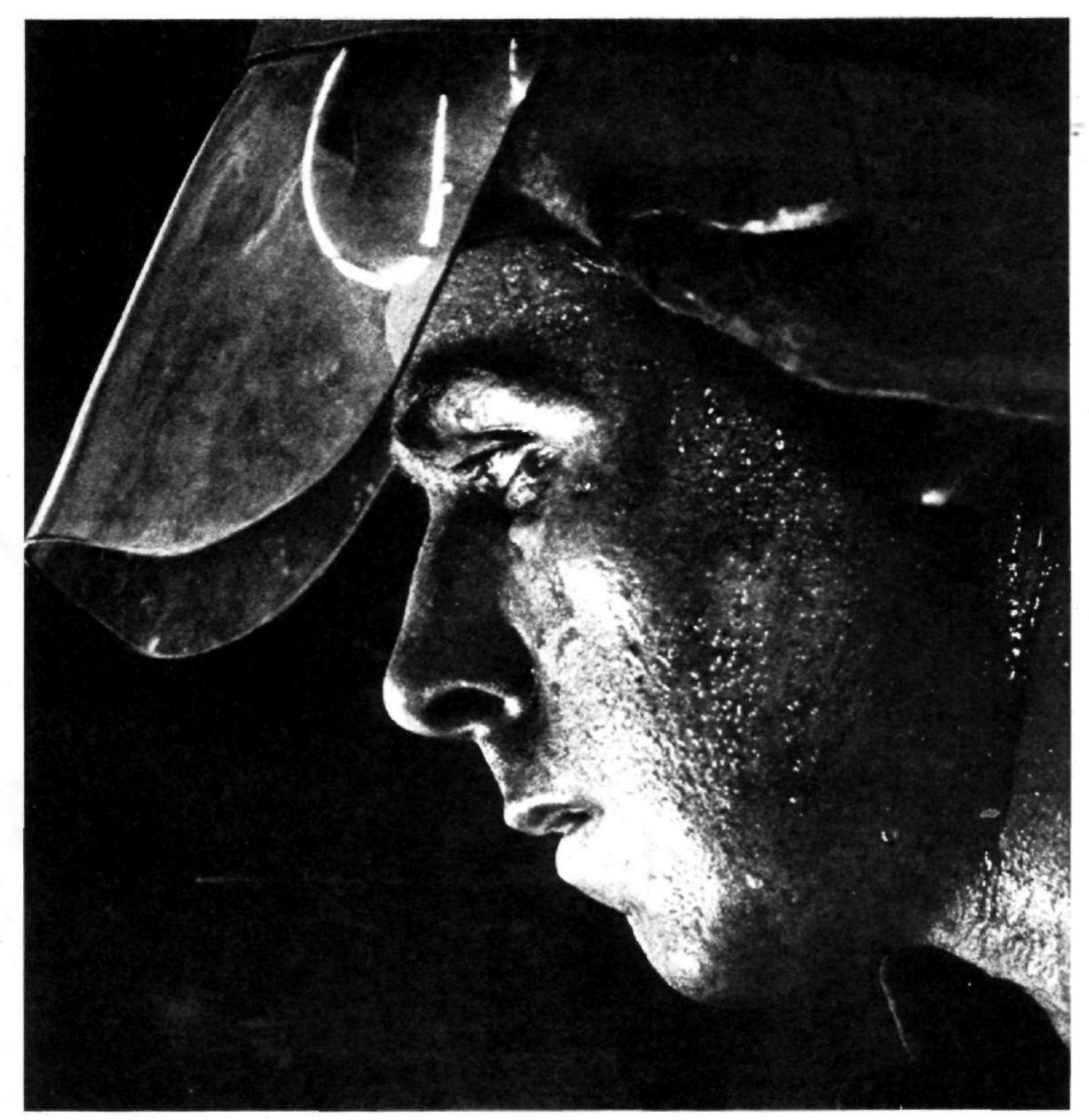
Собственный фотокорреспондент ТАСС Александр Овчинников, чья выставка недавно состоялась в Новгороде, более двадцати лет верой и правдой служит музе фотографии. Он работал в Прибалтике и Закавказье, на Севере — в Архангельске и Коми АССР, на Волге — в Ульяновске.

В последние годы Александр Овчинников — «полномочный представитель» ТАСС в Новгородской и Калининской областях — самом центре Российского Нечерноземья.

Коллекция его работ — сто фотографий, отобранных для первой персональной выставки журналиста,— называется: «Я люблю эту землю». Лирические пейзажи с раздольными русскими полями, осенними туманами и закатами над тихой рекой, архитектура старинных городов, жанровые портреты ребятишек — озорных и задорных, иронические сюжеты, способные вызвать добрую улыбку,— все это есть у А. Овчинникова, как есть у каждого влюбленного в фотографию человека.

Но это не главное в основной повседневной работе. Новость и еще раз новость — вот самый важный критерий его творчества.

ФОТО **АЛЕКСАНДРА ОВЧИННИКОВА**



ГОРНОВОЙ

АРМАТУРНОЕ КРУЖЕВО

ФОТО АЛЕКСАНДРА ОВЧИННИКОВА

ОТАРА

ЛЕСОСПЛАВ

СЕВЕРНЫЙ ШЕЛК







Тассовскому фотокорреспонденту необходимо уметь снимать все. Тем более противопоказана специализация собкору, который оперативно информирует страну обо всем происходящем в тех или иных регионах, будь то сообщения с предприятий промышленности и строек, из лаборатории ученых, события культурной жизни или вести с полей и ферм. Одним словом, его объектив должен быть нацелен на все самое актуальное, передовое, достойное широкой гласности. Александр Овчинников — профессионал высокого класса, человек ответственный, а значит профессионально надежный: не было случая, чтобы он не выполнил задания редакции.

Овчинникову приходится выезжать и в командировки по стране. Его журналистские тропы пролегли по пустыням Туркмении и в горах Таджикистана, он снимал строящийся КамАЗ и растущий нефтеперерабатывающий комбинат в Омске, горняков Курской магнитной аномалии и покорителей Арктики. Ему были доверены репортажи со съездов партии.

Хорошо известно, что работать в командировке всегда интересней, чем у себя дома — на одних и тех же объектах, в привычной обстановке, в общении с одними и теми же людьми. Но, исколесив свои области, что называется, вдоль и поперек, Александр Овчинников находит все новые и новые темы. Когда смотришь на его фотографии, видишь не только событие, но и его истоки. Это и зафиксированный факт, и последовательное повествование, у которого было начало, есть развитие и будет продолжение. Начиная работу над темой, фотожурналист тщательно изучает ее экономические, социальные аспекты. Он стремится шагать вровень с жизнью, не отставать от нее.

Наш корреспондентский пункт в Новгороде — настоящий «штаб новостей». Сюда постоянно приходят, звонят по телефону рабочие, колхозники, руководители предприятий и хозяйств, партийные, советские работники. Тесные контакты помогают репортеру быть в курсе событий, отбирать все самое значительное, представляющее общественный интерес. Когда Информационный центр Новгородского обкома КПСС начал подготовку

Окончание см. на стр. 23

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ПРАЗДНИК

ХОЗЯИН ТУНДРЫ





С позиции репортеров



А. ВОДОЛАЗСКИЙ СИТУАЦИЯ

А. ЭПШТЕЙН КУЗНЕЦ

Снимок «Кузнец» (автор — московский фотолюбитель Александр Эпштейн) показался мне интересным по своему изобразительному и композиционному решению. Удачно использован свет.

Производственная тематика, как рассказал мне автор, для него несколько неожиданная. Раньше он снимал спорт, деятелей искусства.

Снимок этот по праву можно отнести к разряду *публицистических*. А. Эпштейна познакомили на заводе с передовиком производства Николаем Мышковцем. Автор собрал подробную информацию о своем герое, хотя, как правило, любителей такие сведения не интересуют.

Мышковец — лучший кузнец завода, почетный донор СССР, много читает, неплохо рисует. В семье у него шесть человек, жена по образованию филолог. Для фотопублицистики, немыслимой без текста, все это очень важно и необходимо. И хорошо, что об этом не забывает автор снимка.

А. ЗЫБИН,
фотокорреспондент
журнала «Советский Союз»

Фотография «Ситуация», Александра Водолазского, члена горловского фотоклуба «Горизонт» (Донецкая область), содержательна, технически отлично выполнена. В ней есть настроение, точно схвачен момент. Характеры героев снимка индивидуально обозначены.

Композиционно кадр не распадается. Есть даже «обаяние пестроты деталей», которое создает ощущение достоверности снимка. Уверен, *что все так и было* в действительности, что автор лишь частично использовал режиссуру. В тактичной режиссуре для газетного репортера я ничего плохого не вижу. Но если берется за публицистическую тему фотолюбитель, и если объект, ситуация ему близки и есть время на съемку (в отличие от нас, репортеров, у любителя его больше), то снимать надо только репортажно. Полезной для читателей была бы совершенно конкретная подпись — «текстовка», как ее называют газетчики, содержащая информацию о том, что и где снято.

А. КОЧЕТОВ,
фотокорреспондент газеты
«Советская Россия»

Борис Власов **Репортаж или исследование?**

На этот раз «фоточетверг» был посвящен творчеству собственного фотокорреспондента АПН по Узбекистану Наби Утарбекова. На обсуждение собралось много московских фотожурналистов, прошло оно горячо и заинтересованно, мнения разделились, и разговор вышел далеко за рамки намеченной темы.

Поводом для этой встречи послужило в общем-то даже не творчество Утарбекова в целом, а лишь несколько, на первый взгляд, обычных тем, снятых им по заданию Агентства для иллюстрированных журналов, издаваемых в различных странах мира и рассказывающих о наших достижениях, делах и проблемах. Все показанные темы были черно-белыми репортажами... или очерками?.. или?.. Вот тут-то, мне кажется, и кроется причина интереса, проявленного коллегами к работам 25-летнего фоторепортера.

Некоторые из выступавших, отметив незаурядное трудолюбие Наби Утарбекова, признали, что у него зоркий фотографический глаз, что его снимки свежи, интересны, но сказали, что ничего такого уж особенного, принципиально нового в них нет. Что ж, все это так, и в фотографиях этих ничего «такого уж особенного» нет — ни четко организованного «профессионального» кадра, украшенного традиционными фотоэффектами, ни композиционной законченности, ни выверенной изысканной графики, ни даже цвета, без которого теперь многие мастера не представляют себе решение крупной фотографической темы. Однако, на наш взгляд, в них есть нечто большее — искренность, собственное осознанное видение темы, сопереживание своим героям, ярко выраженная авторская точка зрения на происходящие события, убедительно и просто донесенная до зрителя. В них есть все то, что вызывает сочувствие и интерес зрителей, их доверие к автору. Следовательно, фотографии имеют многое из того, к чему стремился фотограф. Еще одно, мне кажется, очень важное свойство этих фотографий, о котором мы порой все еще забываем, — отношение к фотографической теме не как к набору пригодного на все случаи жизни энного числа кадров, а как к системе образов, где один снимок органически дополняет другой, где одно не может обойтись без другого, не может существовать в отрыве от темы в целом.

Работы Наби Утарбекова трудно назвать зарисовкой, репортажем или очерком. Для них больше бы подошло название — «фотоисследование».

Наши требования к современным фотографическим произведениям в корне отличаются от тех, которые мы предъявляли к ним в недалеком прошлом. В течение последних двух-трех десятков лет постепенно и порой незаметно менялся и продолжает меняться характер ведущих иллюстрированных изданий — явление это наблюдается во всем мире и имеет своей причиной появление такого феномена, как телевидение.

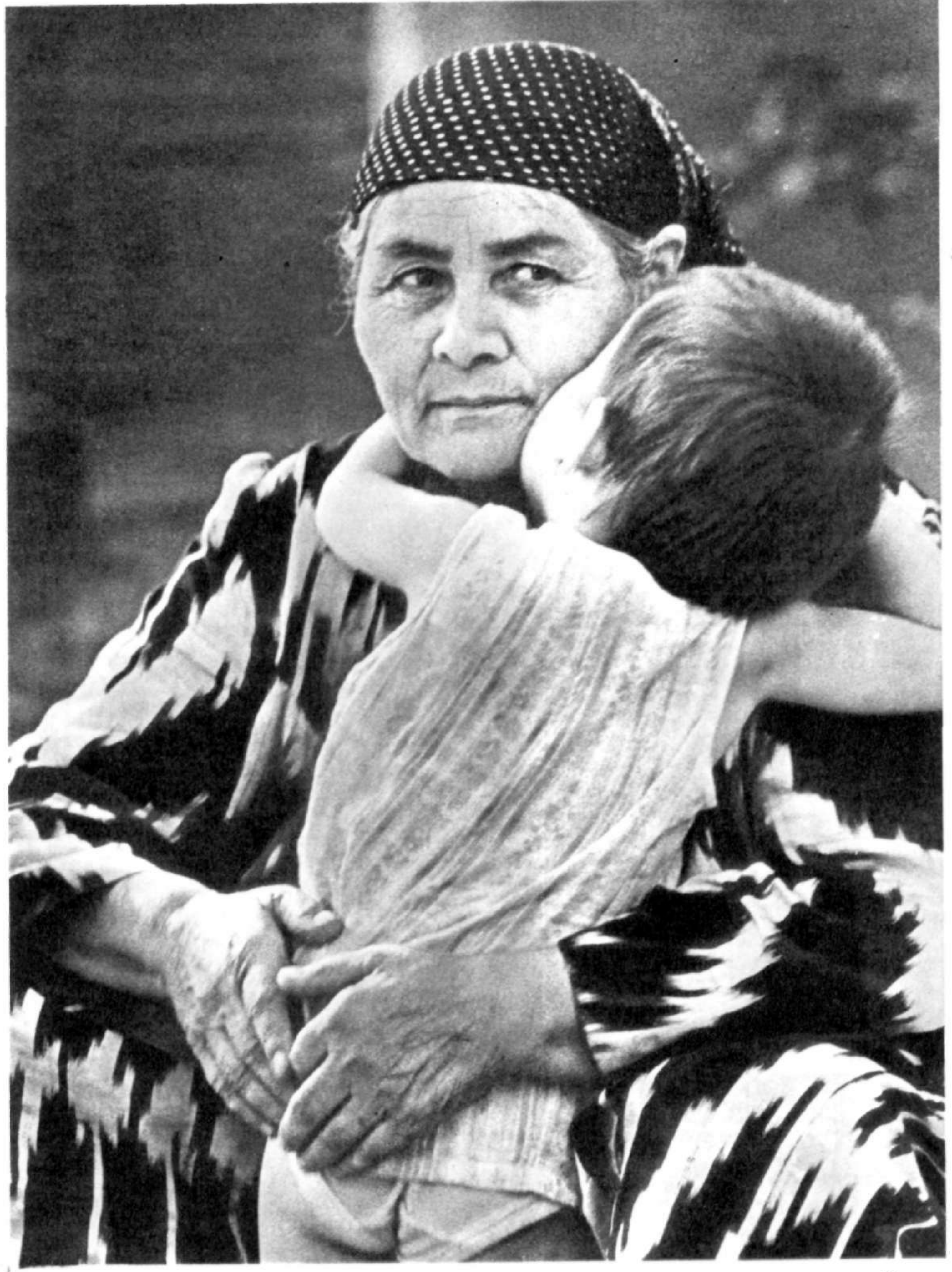
В «дотелевизионную эпоху» иллюстрированные издания опирались в основном на







НАБИ УТАРБЕКОВ
СЕМЬЯ ШАМАХМУДОВЫХ (ИЗ ОЧЕРКА)



НАБИ УТАРБЕКОВ
БУДНИ ДЕТСКОГО ДОМА (ИЗ РЕПОРТАЖА)







фотофакт, фотосенсацию, фоторепортаж, оперативно отражающие важнейшие события. Их редакторы, издатели старались как можно точнее, полнее и быстрее довести эти фотоновости до своих читателей. И если непосредственно документальную, оперативную информацию несла тогда фотография, то теперь функции информатора о важнейших текущих событиях взяло на себя телевидение. Иными словами, на нынешнем этапе развития фотожурналистики нельзя больше сводить вопрос к подбору фотографий, иллюстрирующих тот или иной информационный литературный материал, нельзя сводить дело только к оперативным фотографическим материалам. Такого рода документально-, оперативно-, информационная работа, как уже было сказано, сегодня делается телевидением, причем в движении, в динамике, зачастую в форме прямого репортажа об интересном, значительном событии.
Телевидение, разумеется, не упразднило фотографию, а лишь поставило перед ней новые творческие задачи. И в этом аспекте интересно рассмотреть работу молодого фотомастера Наби Утарбекова.
На мой взгляд, Наби Утарбеков как раз и является одним из «разработчиков» современной манеры фотоисследования. Вот его тема о большой интернациональной семье — во время войны узбекский кузнец Шаахмед Шамахмудов и его жена Бахриапа усыновили шестнадцать детей разных национальностей, совершив человеческий и гражданский подвиг. Об этой замечательной семье много писалось, о ней делались кинофильмы, ее снимало немало фоторепортеров. И все же Утарбеков нашел свой подход к решению, казалось бы, давно решенной темы. В его трактовке человеческого подвига нет ничего помпезного, нарочито приподнятого, нет тех отработанных штампов, к которым, к сожалению, привыкли и фотожурналисты-профессионалы, и большинство читателей. В съемке Утарбекова есть правда о людях — об их доброте, нежности, благодарности, самоотверженности, что, собственно, и составляет суть новых человеческих отношений, родившихся в новой общности людей, которую мы называем — советский народ. Такие отношения не нуждаются в приукрашивании, в нагнетании пафоса, и Наби Утарбеков чувствует и понимает это — не розовыми красками рисует он жизнь большой семьи, и от этого человеческий подвиг Шамахмудовых только выигрывает.
Еще одна тема — рассказ о детском доме, о детях, по тем или иным причинам лишенных самого дорогого для ребенка — родительской ласки, заботы и понимания. По существу это рассказ о маленьком человеке, живущем среди таких же как и он обделенных семейным счастьем ребят. Но как ненавязчиво передана атмосфера теплоты, заботы, внимания, с которыми относится к этим детям наше гуманное общество, учителя и воспитатели, отдающие все сокровища своей души совсем не простым мальчишкам и девчонкам. Рассказано обо всем этом убедительно, без нередких в подобных случаях хорошо отрепетированных кадров, вызывающих нашу справедливую досаду своей нарочитостью, искусственностью, полуправдой, которая неизменно дает эффект, обратный тому, на который рассчитывал автор.
И чем еще отличаются снимки Наби Утарбекова, так это своей современностью — они убеждают нас в том, что показанное на них снято именно сейчас, в восьмидесятые годы XX века. Эффект «присутствия времени» достигается, как мне кажется, тем, что само мироощущение автора руководит им и во время съемки, и вообще в жизни — мироощущение молодого ищущего журналиста, человека, шагающего в ногу со временем.

Издает «Планета»

КНИГА О ПАРТИИ

К 80-летию создания ленинской партии издательство выпустило в свет фотоальбом «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи». Это богато иллюстрированное издание рассказывает о славном боевом пути, пройденном Коммунистической партией со II съезда РСДРП. Исторический раздел книги включает в себя уникальные фотодокументы, связанные с жизнью и деятельностью В. И. Ленина.
Всестороннее отражение нашла в книге многогранная деятельность КПСС — руководящей и направляющей силы советского общества. Большой раздел посвящен теме борьбы советского народа за претворение в жизнь решений XXVI съезда КПСС, поистине титанической работе партии, направленной на сохранение мира и обуздание гонки вооружений.
Фотоальбом представляет интерес и как, в известной степени, новый тип издания, который можно назвать «альбом-плакат». Его изобразительный ряд включает в себя не только фотографии, но и рисунки, диаграммы, репродукции автографов, документов, газетных полос, плакатов.
Следует отметить оперативность издательства. Достаточно сказать, что раздел книги «1983. Хроника наших дней» включает в себя фотографии, снятые вплоть до июня нынешнего года.
Книга великолепно отпечатана в Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова.

НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ГОДЫ

Три года тому назад вышел в свет последний из пяти томов издания «Великая Отечественная война в фотографиях и кинодокументах», уникального в своем роде. С тех пор неоднократно высказывались пожелания о подготовке повторного выпуска фотоальбома, посвященного тем незабываемым годам. Издательство учло многочисленные просьбы читателей и выпустило теперь уже однотомник, в котором опубликованы материалы, ранее напечатанные в различных периодических изданиях, найденные в архивах, предоставленные репортерами и кинооператорами.
Книга составлена по хронологическому принципу. Органично дополняют изобразительный материал расширенные подписи к снимкам, выдержки из документов военного времени, цитаты из газетных статей, сообщения Советского информбюро, поэтические строки. Каждая глава предваряется статьей, рисующей обстановку на фронте и в тылу в определенный год.
Книга заканчивается главой, посвященной ветеранам Великой Отечественной, теме памяти народной.
Долгая жизнь суждена этому изданию.

ВЕХИ ОСВОЕНИЯ КОСМОСА

Книга охватывает период 25-летней истории освоения космоса со времени запуска первого искусственного спутника Земли. Это одновременно историческое и научное, публицистическое и лирическое повествование. Трудно сказать, что доминирует в книге, текст или фотографии. Слово и изображение — их синтез, количественная пропорциональность, расположение — тщательно продуманы. Книгу равно интересно и читать, и смотреть.
Большинство фотографий, и это естествено, хроникального плана. Портреты космонавтов, встречи и проводы на космодроме, пресс-конференции, зарубежные поездки, будни Звездного городка, съемка из космоса, в космических кораблях.
Крупноформатные, в разворот, художественные фотографии — пейзажи нашей Родины — предваряют и одновременно объединяют все пять глав книги, придают хроникальному повествованию лирический тон. Обилие цветных снимков способствует созданию приподнятого, праздничного настроения. Книга — удачный образец юбилейного, сувенирного издания, которому отнюдь не чужда познавательная ценность.

ВСЕ КРАСКИ ЛЕСА

Автора этого альбома — Вадима Гиппенрейтера — с полным основанием можно назвать поэтом. Его фотографии нет нужды сопровождать поэтическими строчками. Это все равно, что стихи иллюстрировать стихами. Знакомясь с книгой, постоянно ловишь себя на одной мысли: как часто мы не замечаем вокруг себя в сутолоке быта то, что видит и запечатлевает фотохудожник.
Творчество Гиппенрейтера не поднялось бы до высот подлинной поэзии, если бы он не был прекрасным фотографом. Часто говорят: в произведениях мастера не должно чувствоваться его мастерства. Во многих случаях, вероятно, так оно и есть. Но здесь не устаешь восхищаться мастерством фотографа, понимая, что именно оно помогает нам ощутить во всей полноте красоту русского леса.
Тем, кто хотя бы раз перелистает фотоальбом, этот отзыв о нем вряд ли покажется излишне комплиментарным.

К ПУШКИНУ

Фотопутеводитель «Музей — заповедник А. С. Пушкина» — своеобразная фотографическая энциклопедия пушкинских мест Псковщины.
Фотографам, снимающим для путеводителя (в данном случае авторам книги — Е. Кассину и Г. Расторгуеву) трудно, так как перед ними всегда стоят две задачи, требующие разных подходов для успешного их решения.
С одной стороны, нужна протокольная точность, а с другой — живописность снимков, изобразительная выдумка. Но в результате и то и другое помогает привлечь внимание читателей к объекту туристского паломничества.
Фотографы успешно справились с решением этих сложных проблем. О Михайловском, Петровском, Тригорском, Пушкинских горах по их снимкам получаешь полное и яркое представление.

Эдуард Белтов **Момент творчества**



ВАЛЕРИЙ ХРИСТОФОРОВ ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ (ИЗ ОЧЕРКА)

В детстве мне казалось, что орган — не инструмент, а огромная музыкальная машина, которой нужен собственный дом. Именно так и представлялось: сначала сооружают орган, а потом вокруг него возводят здание — ведь иначе его ни в какие двери не втащишь. Впрочем, я и сейчас думаю, что это не слишком большое преувеличение — в семействе музыкальных инструментов орган стоит особняком и стóит целого оркестра.

Обрадовался, увидев снимки фотокорреспондента ТАСС Валерия Христофорова — сдается мне, что и ему не чуждо почти детское восхищение этим творением музыкального (архитектурного? инженерного? какого еще?) гения. Фотограф заставляет поверить в совершенно невероятное: если органом дирижировать, он может играть сам, без участия человека, но играть не так, как играет оркестрион, этот бездушный музыкальный автомат, а как настоящий, из людей составленный оркестр. И это будет музыка.

Христофоров безошибочно ощутил и верно передал готическое начало во внешнем облике необычного инструмента. Любой другой объект, снятый с таких точек, воспринимался бы в лучшем случае пародийно, здесь — не то. Да простится мне этот невольный каламбур — орган здесь органичен. Неожиданные ракурсы не просто правомерны, но необходимы, поскольку создают художественный образ, что, в свою очередь, превращает обычную информацию в информацию эстетическую

Это очень интересный и важный момент — рождение художественного образа из ряда обычных повествовательных кадров, когда каждый существует и сам по себе как некая фотографическая единица, и вкупе с другими, образуя при этом определенное художественное целое.

Серия фотографий Валерия Христофорова вполне могла бы стать темой для размышлений о том, как материал для очерка или репортажа, материал чисто журналистского характера становится предметом художественного осмысления. Конечно же, в основе этого лежит верно определенная отправная точка, правильно сформулированный посыл: собираюсь удивить зрителя? просто информировать его? заставить задуматься? вовлечь в сопереживание? Валерий Христофоров сознательно усложнил себе задачу, не удовлетворившись очевидной «самоигральностью» объекта съемки и попытавшись выйти за пределы обычного повествования, пусть даже и очень занимательного, но тем не менее остающегося в рамках традиционного репортажно-очеркового жанра.

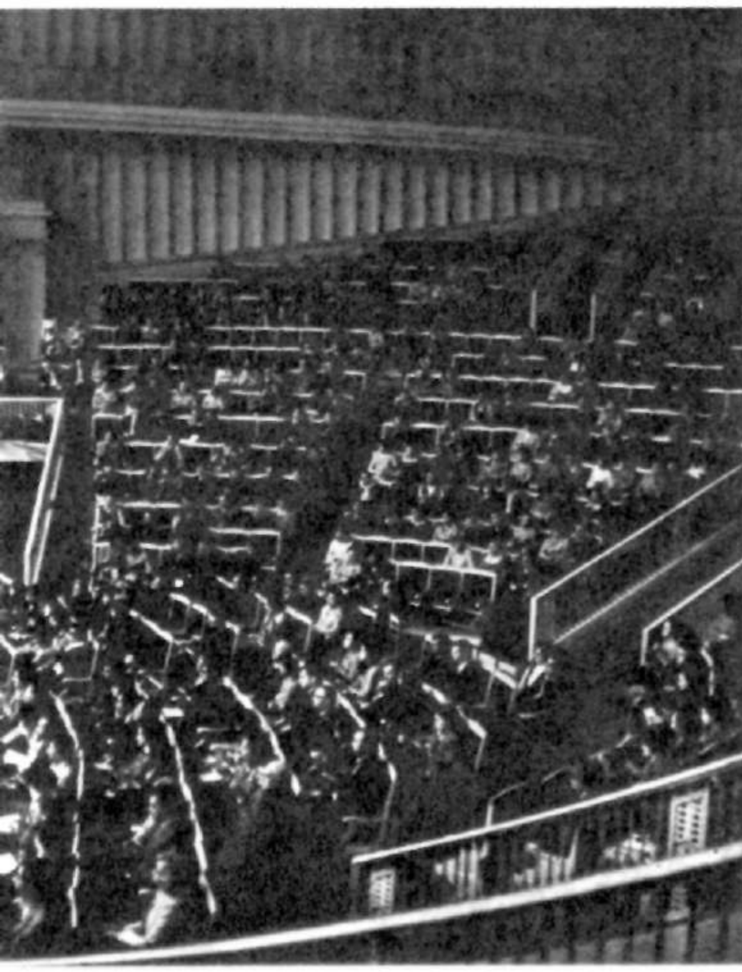
Сейчас в фотографической литературе (в особенности той ее части, которая посвящена фотожурналистике) в большом ходу термин «момент истины», термин, удивительно точно соответствующий сущности фотографии вне ее видов и жанров, хотя и заимствованный из области, бесконечно от нее далекой. Так вот, глядя на фотографии Валерия Христофорова, думаешь, что, может быть, человеку с фотоаппаратом следует немножко раздвинуть рамки терминологии, которую можно считать уже вполне устоявшейся, и считать, скажем, так:

момент истины — момент творчества.





ВАЛЕРИЙ ХРИСТОФОРОВ ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ (ИЗ ОЧЕРКА)





Юрий Герчук **Пространство и время в фотографии**

Отношения снимка с пространством

Чем отличается фотоизображение от изображения, выполненного рукой художника? Не только его специфичной достоверностью, особой зависимостью от натуры, сугубо техническим, механизированным способом получения и закрепления рисунка. У него есть свои очевидные, вполне определенные структурные особенности, порожденные теми «способами видеть», которые присущи стеклянным линзам объектива в отличие от живого человеческого глаза.
Вот почему вместе с фотографией родился и особый, прежде неведомый «фотографический мир» — свойственные фотоискусству отношения с воспроизводимой натурой (совсем другие, чем у рисовальщика или живописца), иная мера изобразительной конкретности, свои формы передачи времени и движения и, наконец, активное пространство, весьма ощутимая глубина, уводящая взгляд за плоскость бумажного листа. Фотография взломала плоскость изображения еще резче, чем самые иллюзионистические крайности живописных приемов прошлых эпох. За ней — и убедительная подлинность воспроизводимой глубины, и чисто оптический способ ее построения.
Известен случай, когда талантливый иллюстратор детских книг отказался быть художественным редактором работы именитого художника на том основании, что тот «смотрит как фотоаппарат: двумя глазами так не увидишь». Обсуждавшийся рисунок в самом деле оказался сделанным со старой журнальной фотографии [1]. Речь шла именно о фотографической структуре пространства, которая предлагает иные масштабные соотношения близкого и далекого, иначе передает пространственное положение предметов и повороты формы, чем это свойственно непосредственному восприятию натуры.
Воспроизведение пространства художником аналитично. Создавая на плоскости определенную диспозицию предметов и фигур, он последовательно строит глубину, идя от одного пространственного плана к другому. Ориентация нашего глаза в пространстве опирается при этом на четко закрепленное в сознании отношение вертикалей и горизонталей — никакие наклоны головы не создают зрительного ощущения, подобного эффектам съемки наклоненным вверх или вниз фотоаппаратом. Подобным же образом и взгляд, направленный вдаль, несколько «выпрямляет», рационализирует пространство. Он непроизвольно придает неопределенно повернутым к нему предметам более четкие позиции, приводя к фронтальной плоскости их фас или профиль. И даже в передаче резких, определенных ракурсов непосредственное восприятие смягчает остроту перспективных сокращений формы, уменьшает зрительную диспропорцию удаленных и приближенных к нам частей предмета.
Разумеется, такого рода зрительные «поправки» совершенно чужды искусственному глазу — объективу. Пространство фотоизображения — это чисто перспективная, ракурсная система. И потому рисунок или гравюру, выполненные по фотографии, опытный глаз обнаружит легко. Особенно, если аппарат во время съемки находился под некоторым углом к объекту.
Долгое время фотоискусство, ориентируясь на привычные формы дофотографических изображений, избегало ракурсных снимков. Но интерес к специфике фотоязыка в 20-е годы нашего века привел к культивированию острого угла (творчество А. Родченко и его последователей). Такие фотографии утверждали новые способы зрительной ориентации в пространстве. В них подчеркивался динамический характер зрения. Ощущение глубины пространства — и не только по горизонтали, но также в вертикальных и диагональных направлениях — резко усилилось. Опорные зрительные координаты пространства — горизонталь и вертикаль — теряли свою устойчивость, утрировались, перекашивались. При этом для зрителя совершенно непривычная пространственная структура сохраняла авторитет абсолютно «правильной», с документальной точностью передающей реальную натуру.
В действительности фотографическая передача пространства не является ни абсолютно адекватной характеру человеческого зрения, ни даже однозначно заданной самой «природой» фотографии. Достаточно ведь изменить фокусное расстояние объектива (операция совершенно недоступная «невооруженному» человеческому глазу), чтобы получить на снимке совершенно иные масштабные и пространственные соотношения предметов, а в известной мере и иную пластику формы. Легко изменяется и соотношение резкостей в разных планах снимка, а это также меняет восприятие пространственной глубины. Однако при всех изменениях соотношений сохраняется пространственная специфичность фотографического изображения. Его активная трехмерность присутствует даже на снимках специально «уплощенных»,— например, с помощью телеобъектива, укрупняющего и приближающего дальние планы, или благодаря соответствующему выбору и организации натуры (фронтальная фотография вертикальной стены, силуэт и т. п.). Фотоизображение перспективно по своей природе. Объемность форм предметов подчеркивает сам светотеневой способ фиксации натуры.
Особая роль в оперировании фотографическим пространством принадлежит кадрированию — специфическому для фотоискусства способу организации границ изображения. Объектив аппарата механически «вырезает» некий сектор из неограниченного пространства натуры. Как бы сознательно и обдуманно ни выбирались при этом границы кадра и расположение изобразительных элементов в его поле, это не отменяет самого принципа фрагментирования натуры. Напротив — именно творческое внимание фотографа к структуре и границам кадра побуждает его сделать вычленение фрагмента принципиальным методом композиции. Фотография в этом смысле гораздо смелее и острее «традиционных» изобразительных искусств, где композиция строится большей частью иначе — как замкнутое соотношение изобразительных элементов, как целостное, завершенное пространство, края которого определены его внутренней структурой, а не отрезанием «ненужных» внешних частей.
Эти особенности очень четко формулирует французский теоретик кино Андре Базен, противопоставляя картину киноэкрану: «Картинная рама поляризует пространство внутрь, тогда как все показанное на киноэкране имеет, наоборот, тенденцию бесконечно продолжаться во вселенной. Рама картины порождает центростремительность, а экран центробежен» [1]. Заметим, что «центробежность» эта порождена именно фотографической природой изображения. «Рамка фотокадра — лишь условные его границы; содержание связано с содержанием остающегося за рамкой...» [2]
Такое разграничение композиционных принципов фотографии и живописи никак не исключает, но напротив, предполагает возможность их взаимных влияний. Нетрудно указать примеры замкнутой, живописной композиции в фотографии (особенно у ранних ее мастеров) или открытой, фотографической,— у живописцев (например у Дега). Реже в живописи или станковой графике используется характерное для фотографии вычленение и укрупнение фрагмента натуры. Фрагментирование — это концентрация, сосредоточение взгляда.
Механическая зоркость аппарата превосходит человеческие возможности, позволяя видеть массу деталей, ускользающих от обычного зрения. Художественное открытие незаметного, переживание красоты и значительности бесчисленных подробностей бытия — одна из основ фотографической поэтики.
Суть принципа вычленения изображения из безбрежности закадрового пространства — не в сужении поля зрения (это лишь одна из композиционных возможностей фотографии), а в том, что край снимка принадлежит не миру изображения, а рамке видоискателя, он «режет» натуру, а не завершает ее. Отсюда — свобода варьирования кадра, возможность сконцентрировать внимание в одной точке или же раздвинуть пространство до кругового обзора.

Отношения снимка со временем

Уже первые опыты «моментального» фотографирования показали удивленным зрителям неожиданный и непривычный мир внезапно прерванного движения, неустойчивых поз, незавершенных жестов — мир, захваченный врасплох, имеющий мало общего с достаточно условной статичностью «обычного» изобразительного искусства. Оказалось, что лошади бегают не так, как показывают нам художники, синтезирующие в одном рисунке несколько моментов движения, да и люди движутся иначе, чем это им кажется.
Обнаружилось странное несоответствие в свидетельствах двух объективных способов восприятия — зрения, которому мы не без основания привыкли доверять, и заведомо достоверного фотоизображения. Но парадокса здесь не было. Просто на снимке мы видим не движущийся объект (как на рисунке), а неустойчиво-неподвижный, застыв-

[1] Будогоский Э. Мой путь. (Запись и публикация В. Глоцера). Панорама искусств-77. — М.: Советский художник, 1978. с. 151.

[1] Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972, с. 197.
[2] Кракауэр З. Природа фильма.— М.: Искусство, 1974, с. 45.

ший. С особой наглядностью демонстрирует это стоп-кадр в кино.
Потребовалось время, прежде чем моментальные снимки подвижной натуры ожили в сознании людей, и зрители без особых усилий стали прочитывать «законсервированное» фотографами движение. Но скрытое противоречие между динамикой самого процесса и статикой запечатленного мгновения не исчезло. Оно лишь сглажено многолетней зрительской привычкой. Осмысленное творчески, это противоречие может стать средством чисто фотографической выразительности: остановленное движение, благодаря неожиданности момента, окажется своеобразной формой непривычного восприятия хорошо знакомых вещей.
Гораздо более специфична для фоторисунка передача движения смазыванием части изображения. Время, пусть и недолгое, зримо растягивается, «размазывается» по поверхности фотобумаги. То, что раньше было для фотографов лишь досадным дефектом, стало теперь ярким выразительным средством. Развитием этого же принципа можно считать многократную экспозицию движущегося объекта в пределах одного снимка. Разумеется, такая структура создает образ движения весьма далекий от его натурного восприятия, но тем не менее очень наглядный. И, наконец, последовательная серия моментов может быть «разложена» в целый ряд изображений, создающих зрительное повествование за счет естественного домысливания переходов от снимка к снимку. Через ряд фотографий как бы скачками пойдет движение времени.
Но есть и еще одна разновидность отображения времени — это старая фотография. Сохраняя все качества запечатленного мгновения, такой снимок, чем дальше, тем больше, проявляет свою причастность к Истории. И миг, сбереженный неизменённым в своей реальности, привлечет к себе тем большее внимание, чем он глубже погрузится в даль времени.
Обаяние старого снимка заключено в чуде нашего соприсутствия с конкретным моментом давно ушедшей эпохи. В зрительское восприятие фотографии входит все то время, что отделяет ее от нас, все изменения в жизни людей, в облике вещей, которые произошли с тех пор: «Листая семейный альбом, наша бабушка вновь переживает свой медовый месяц, проведенный в Венеции, а дети с любопытством рассматривают причудливые гондолы, старомодные туалеты и юные лица теперешних стариков, которые они никогда не видели. И они непременно приходят в восторг от каждого обнаруженного ими пустяка, который бабушка в дни своей молодости и не замечала»[1].
Повседневные мелочи, которые незаметны современнику, но потомку могут дать ощущение подлинного аромата ушедшей эпохи, запечатлеваются фотографией большей частью мимоходом, попутно, без сознательно поставленной цели. Любительская фотография, с ее «мусором» случайных подробностей оказывается часто более богатой и выразительной в этом отношении, чем продуманная и скупо скадрированная художественная. Никакие словесные описания не заменят нашему потомку того, что увидит он на любительской фотографии. Ему именно то бросится в глаза, что сегодня нашему глазу совсем незаметно, что кажется заурядным, «без замысла» выбранным фоном — тот обиход современной жизни, по которому взгляд современника скользит, не задерживаясь»...[2]
Ценность этих деталей, умирающих вместе со своим временем, для человека другой эпохи в том, что именно они делают в его глазах историческую давность ощутимой, физической реальностью. Благодаря им понятие исторического времени, в значительной степени умозрительное, отвлеченное и обобщенное, может стать для нас живым и понятным. Поэтому проблема документальности старинного снимка имеет прямое отношение и к проблеме его историчности — к запечатлению Времени в историческом масштабе. Непредвзятость случайной любительской фотографии предлагает иногда важные исторические дополнения и поправки к преднамеренности специально организованных репортажей.
«Фотографии напоминают слои разных времен, обнаруживающиеся на высоких обрывах и так внятно рассказывающие геологу о сменившихся эпохах. Проборы, усы, воротнички отложные и стоячие, покрой сюртуков, прически и шляпы женщин. И лица, лица»...[1]
Не так уж важно, что предмет бытового снимка лишен собственной исторической значительности. Сама эпоха, о которой он свидетельствует, заставляет нередко очень остро соотносить эти частные эпизоды и судьбы с событиями «большой истории».
В цитируемой книге М. Чудаковой описаны многие примеры таких переосмысленных временем фотографий. Приведем один из них: «Лето 1940 года, пионеры и комсомольцы Артека — отличники и активисты на экскурсии в Алупке. Фотография черно-белая, но яркое крымское солнце заливает каменного льва на дворцовой лестнице, белоснежные панамы и блузки, одинаковые у девушек и у ребят. На первый план вылезают длинные ноги и руки пятнадцатилетних мальчиков. Глаз невозможно оторвать от этих голоногих, залитых солнцем, на которых с почти осязательной неотвратимостью наползает лето 1941 года». Непредусмотренный драматизм описанного вполне банального снимка в том, что мы ясно видим грядущую судьбу этих ребят, знаем о них то, чего они сами еще не знают.
Однако историчность старой фотографии не только в вышедших из моды воротничках и прическах, в конке на улице и вывеске с ятями; и не только в выражениях лиц, неуловимо отличающихся от теперешних. Она еще и в самом ее «фотографическом лице», в характере, позволяющем нам отнести ее к соответствующим десятилетиям даже и без всяких предметных признаков времени, а лишь по тому, как фотограф выбирает и строит кадр, как группируются люди для съемки, как они ведут себя перед аппаратом. Это все можно назвать фотографическим стилем времени. Едва ли он, за немногими исключениями, был сознательно выработанным. В большинстве случаев — просто естественный способ видения натуры: «а как же иначе?». И лишь со временем, на фоне «фотопривычек» другого поколения, фотографический стиль выявляет свои исторические качества, оказывается и особым строем восприятия жизни.
Итак, у старой фотографии (достаточно старой, чтобы успела заметно измениться запечатленная на ней жизнь) двойной масштаб времени: мгновенный — доли секунды! — и исторический: она дает нам срез исторической эпохи.

[1] Кракауэр З. Указ. соч., с. 47—48.
[2] Чудакова М. Беседы об архивах.— М.: Молодая гвардия, 1980 с. 42.

[1] Чудакова М. Указ. соч., с. 43.

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

Собкор — должность ответственная

Окончание. Начало см. на стр. 6

к выпуску плаката об опыте работы бригады Бориса Селезнева с производственного объединения «Волна», А. Овчинников создал для плаката небольшую фотосерию. Акцент был сделан на сюжетах, раскрывающих такие понятия, как рабочая дружба, чувство товарищества.
В фоторепортаже с Калининского полиграфического комбината автор прослеживает слагаемые успеха трудового коллектива. Материал сцементирован единым режиссерским замыслом, в основе которого — убедительный рассказ о целенаправленной работе партийного комитета комбината.
Запомнился фотоочерк нашего корреспондента о рабочей семье Калининых. На примере жизни и труда молодых супругов, которые работают на Калининском хлопчатобумажном комбинате, автор показал рост благосостояния, духовного уровня советских людей.
Во всех перечисленных темах тесно переплетаются проблемы экономические, производственные, нравственно-этические, социальные.
Разнообразием и глубиной отличаются у А. Овчинникова материалы о преобразовании Нечерноземной зоны РСФСР, о реализации Продовольственной программы. Его фотовыступления на сельскохозяйственную тему затрагивают насущные вопросы, касающиеся перестройки хозяйственного механизма, решения социально-культурных задач.
Выставка — это праздник. Главное в жизни Александра Овчинникова, человека энергичного, неугомонного,— напряженные трудовые будни, которые он умеет тоже делать праздничными. В итоге — триста и более снимков нашего собкора ежегодно через систему абонементов Фотохроники публикуются в печати, отправляются за рубеж для пропаганды советского образа жизни. Помноженные на тиражи, эти триста фотографий превращаются в весьма внушительный поток информации.
Александр Овчинников — один из тех, чей труд характеризует сегодня почерк тассовской фотопублицистики.

Юрий Решетников **Конструкции Виктора Бреля**

Я называю Виктора Бреля фотографом-конструктором, хотя по призванию своему он, безусловно,— художник. Слово «конструктор» для многих имеет некий «металлический привкус», но я все же не могу подобрать более точного определения для характеристики его творческого метода. У Бреля завидная профессиональная судьба — практически каждый читающий знаком с его фотографиями, потому что почти все обложки популярного журнала «Знание — сила», начиная с 1972 года, подписаны его именем. Они точно и образно иллюстрируют очередную актуальную проблему, о которой пишет журнал.

Способы отражения научных процессов в современной фотожурналистике многообразны. От иллюстративных, где пользуются, например, цветным «загадочным» освещением таинственных приборов и глубокомысленных лиц ученых, до художественно осмысленных хроникальных репортажей из научных лабораторий. Тем не менее все эти способы визуального отражения процесса научного творчества в фотографии не приводят нас пока что к познанию его сути. С большим или меньшим успехом фотографирование человека-творца в среде научной лаборатории отражает лишь внешнюю сторону событий. По всей видимости, это закономерно. Следует признать, что не только фотография, но и аудиовизуальные искусства с их мощным арсеналом средств звукозрительного монтажа подчас терпят фиаско в попытках решать подобную задачу. Как самое талантливое кинонаблюдение (вспомним фильм С. Урусевского, снятый в мастерской Пикассо) в конечном счете не раскрывает перед нами интеллектуального мира художника во всей его глубине, так и самая талантливая фотография беспомощна перед сонмом явлений и проблем, сопутствующих научному труду.

С этим жестким выводом не хочется соглашаться. Ведь каждый фотограф, приходя в научную лабораторию, оправданно надеется, что ему повезет и он сможет зафиксировать чудо научного открытия, или создать психологически острый портрет человека. Очевидно, что фотомастер, работающий сегодня в сфере науки, не может не искать свой, присущий только ему, органичный для его художественного темперамента путь к успеху.

Виктор Брель вполне осознанно ограничил свою задачу, но идет он, как мне представляется, весьма перспективным путем. За годы ежедневного упорного труда он выработал в себе способность интуитивно угадывать смысловое зерно научного поиска и отображать его визуально в конкретной системе пластических образов.

Со временем Брель освоил своеобразный метод: становясь как бы «толкователем» замыслов ученого, он перелагает его основную идею на язык фотографии, пользуясь при этом монтажом, конструированием отдельных изображений. Будем откровенны: на этом трудном пути успех не всегда сопутствует автору. Неудачи чаще всего постигают его там, где недостаточная глубина, рыхлость замысла (фундамент) не в состоянии обеспечить необходимой прочности композиционному решению (конструкции). Старательно возводимое здание начинает крениться и рушиться из заоблачных высот художественной метафоры на прозаическую землю иллюстративного популяризаторства.

Зато лучшие фотографические конструкции В. Бреля отличают не только точная пластическая метафора научной идеи, но и четкие композиции. Известно, что технологических тайн не существует. Практически вся технология фотографии изложена в популярной литературе. Однако каждый мастер выбирает для себя, как правило, излюбленный прием и совершенствует его, пока не исчерпает. Фотографическая технология, которую использует В. Брель, сегодня восходит, на мой взгляд, к истокам фотографического ремесла и может быть названа концептуальной. Найдя исходный пластический образ, например иссушенной земли, он запечатлевает объект и долгое время, занимаясь уже другими темами, как бы носит в себе это «скрытое фотографическое изображение» до тех пор, пока не увидит и художественно не осмыслит некое новое. Это новое изображение может быть давно желанным, предугаданным или даже совершенно случайным, но оно должно быть единственным, именно таким, какое в сочетании с первым создаст, по мнению автора, искомую конструкцию.

Таков первый и наиболее типичный прием Виктора Бреля. Понятно, что весь многоаспектный процесс сопоставлений, коллажирования объектов при этом постоянно функционирует, ожидая своего разрешения. Исход бывает подчас парадоксальным: в консервную ржавую банку с режущими даже на взгляд краями, снятую на солончаках Приазовья, он впечатывает лирический пейзаж Байкала, экспонированный через самоварную трубу. Последнее необходимо, как вы уже догадались, для того, чтобы «вложить» изображение в конфигурацию банки. Здесь следует пояснить, что Брель избрал для себя в качестве основного формат кадра 6×6 см. Любому опытному фотографу понятны связанные с этим форматом технические проблемы. Но именно они и придают работе ощущение риска, азарта, особую ответственность при первой, второй и третьей съемке (а «фотоконструкции» Бреля включают в себя до четырех составных элементов, снятых в разных условиях).

Специально для скептиков оговорюсь, что из далеких экспедиций В. Брель привозит и отменные слайды, сделанные нормальным, «небрелевским» способом.

Редакционные будни, однако, далеко не всегда позволяют автору долго вынашивать свои пластические идеи. И тогда возникают «игры», которые я бы назвал настольными в буквальном смысле слова. На журнальном столике строятся макетные композиции, где в серебристых волнах моря тонет хронометр, или, напротив, по барханам песчаной пустыни плывет бумажный кораблик, или в естественной трещине фундамента одиноко смотрится глобус — символическая модель нашей Земли. Это второй излюбленный прием Бреля, который можно определить как метафорический натюрморт.

Однако эти приемы оказались бы лишь досужими забавами энтузиаста-любителя, если бы не одно важнейшее обстоятельство: художественные конструкции В. Бреля не возникают вдруг и к случаю — они постепенно и постоянно кристаллизуются в питательном бульоне творческой лаборатории автора. Как часто, (увы!) приходится слышать от друга-фотографа, когда-то одержимого поиском: «Лаборатория? Так, изредка, для себя... А вообще-то некогда — сам понимаешь — работа!» Брель в этом смысле счастливчик: его творчество — некая река, которая нигде не разделяется на два пресловутых рукава — «для себя» и «для работы». Он всегда в постоянной атмосфере авторского поиска.

Объекты съемки не имеют для него функционального назначения. Они, скорее всего,— своеобразные «пробные шары», которые он запускает, а сам наблюдает со стороны: что же будет? Я помню, как на выставке в горкоме профсоюза художников-графиков зрители недоумевали возле брелевской «фотоголоволомки»: это был фотопортрет автора, расчлененный на шестнадцать частей, пятнадцать из которых были положены на квадратный просветный стол в виде известной еще со школьных времен игры в «пятнашки». Или гигантская «петля Мебиуса»: на полотняную кольцевую ленту наклеены фотографии, и вы долго рассматриваете этот вертикальный фотомонтаж, перебирая скользящую по роликам ленту. Или — ломберный столик с какими-то темными кубиками. Вы подходите, берете один из них в руки — и кубик начинает светиться, показывая на пяти своих гранях авторские диапозитивы форматом 6×6 см. В этом аттракционе сказалась естественная мечта Бреля о публикации неопубликованного: ведь у него, как и у каждого активно работающего мастера с годами собрался обширный и интереснейший фотоархив. Давно уже на его основе я мечтаю сделать хотя бы один-два слайд-фильма...

На одной из выставок Брель показал черный планшет (размером 1,5×2,3 м), на котором двадцать больших, хорошо отработанных фотографий рассказывали о непростых взаимоотношениях двух рук — левой и правой. Они беседовали, спорили друг с другом, наконец ожесточенно дрались. Потом они неистово любили друг друга и в изнеможении отдыхали. Эта фотопритча оказалась настолько увлекательна, что лишь спустя какое-то время меня осенило: ведь обе руки — и левая, и правая — принадлежат автору! Когда я, не без тайной ревности, спросил его, кто помогал ему на съемке, то получил ответ: никто. Он все снял сам. Согласитесь: мы слишком часто спрашиваем, например, на творческих вечерах фотоклубов — «как?», «каким объективом?», «с рук, со штатива?». Не надо спрашивать у Запашного, как он дрессирует слонов и тигров, или у Кио — как он распиливает женщин. Искусство — не только объект потребления, но и прекрасная тайна.

В заключение признаюсь, что есть вопрос, которого я не задавал Брелю никогда, хотя и очень хотелось: почему в его композициях нет человека? Ведь человек — сложнейший и высший объект художественного творчества. Или правда, что конструированию сопутствует «металлический привкус?» Не будем торопиться. Виктору Брелю, безусловно, еще многое предстоит открыть для себя. А, стало быть, и для нас.

▶

ФОТО ВИКТОРА БРЕЛЯ



ИСКУССТВЕННЫЙ ТУННЕЛЬ НА ЛЕДНИКЕ

ВРЕМЯ НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

ФОТОСИНТЕЗ

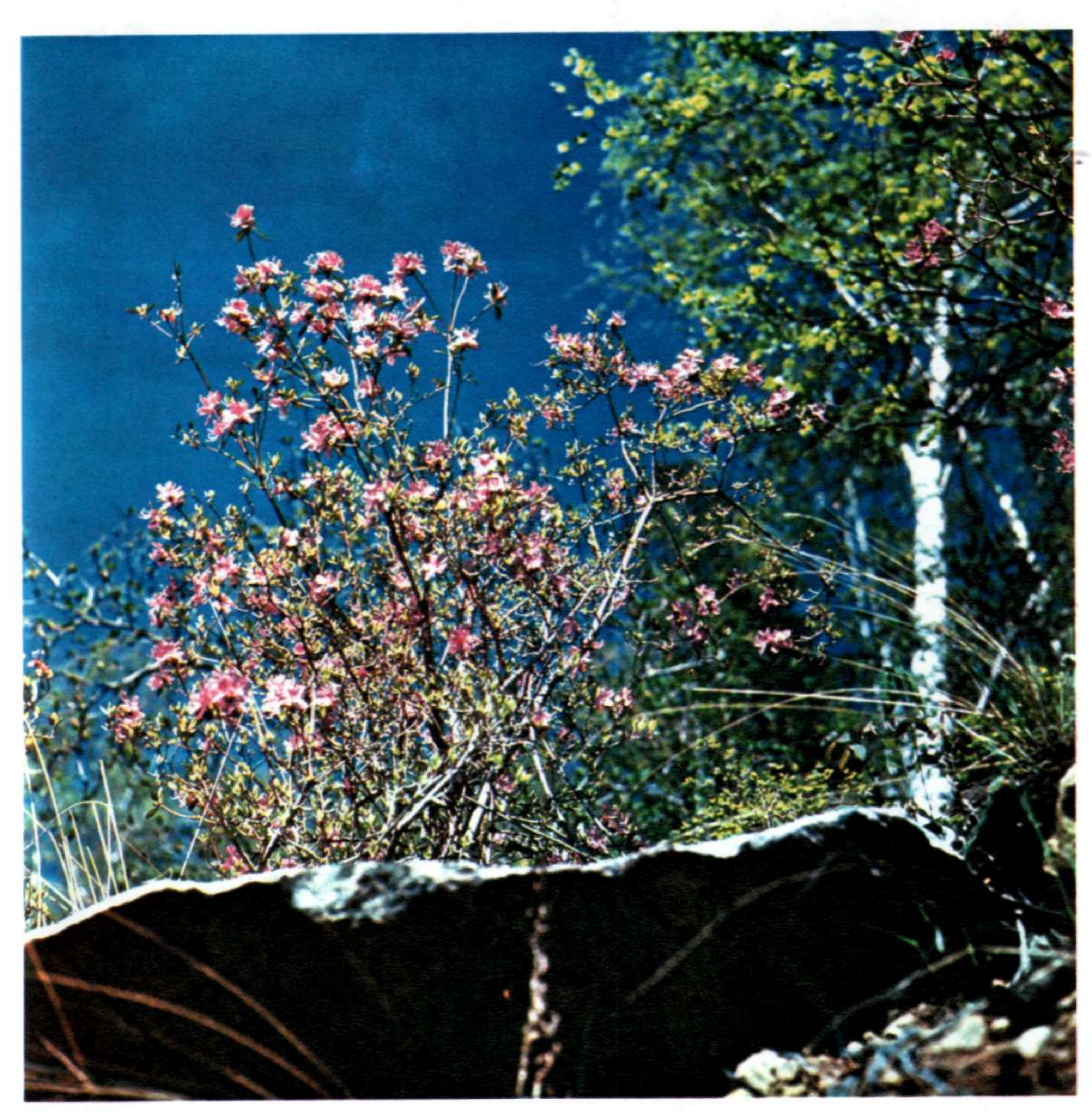
КОНСТРУКЦИЯ

ЧИСТЕЙШИЙ ЛЕД

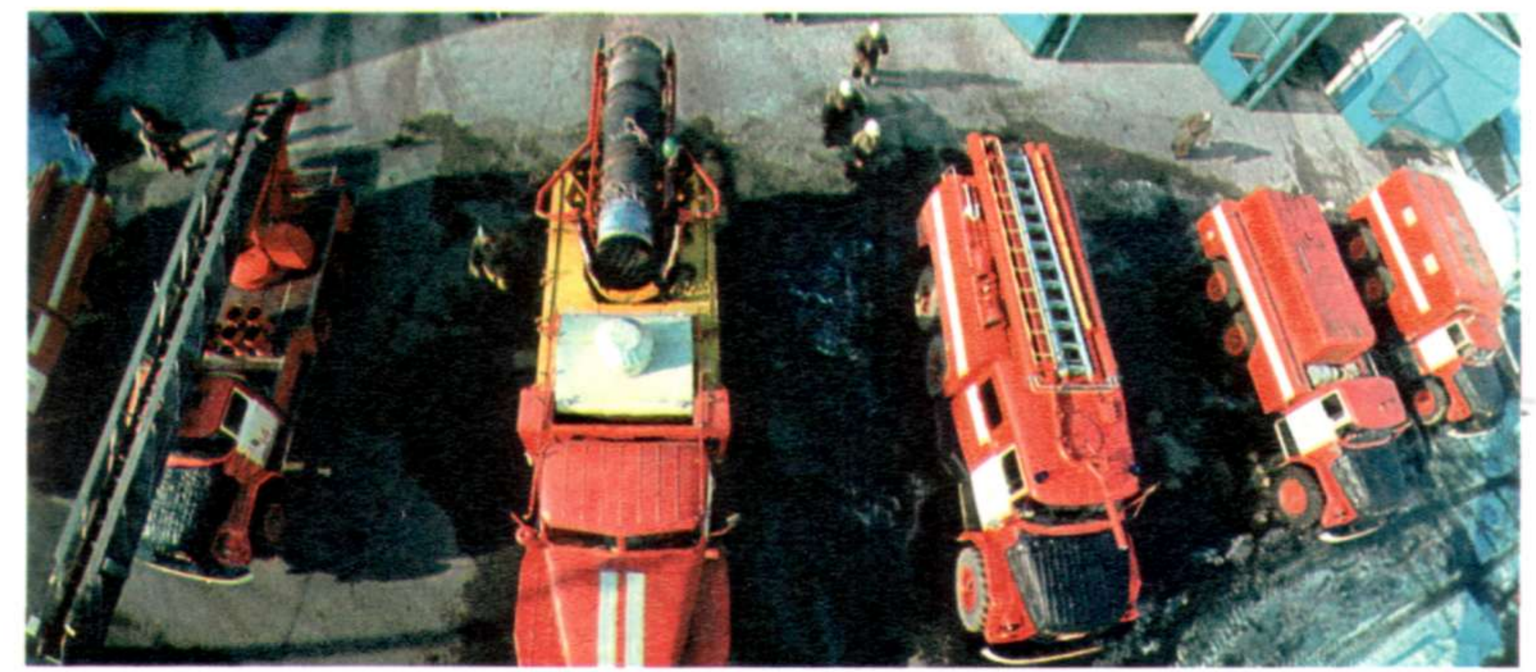
БАЙКАЛЬСКИЙ ОМУЛЬ

ПРЕДВЕСТНИКИ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ

ФОТО **ВИКТОРА БРЕЛЯ**



ВЕСНА В ГОРАХ





АЛЕКСЕЙ КОНДРАТЬЕВ УКРОТИТЕЛИ ОГНЯ (ИЗ СЕРИИ)



Без дублей

Публикуемые на этих страницах снимки не являются для их автора, фотокорреспондента Алексея Кондратьева случайным эпизодом в его работе — тема борьбы с огнем его, так сказать, «профессиональная специализация». И если обычно фотожурналисты сталкиваются с пожаром в своем творчестве чрезвычайно редко, то тут мы имеем дело с постоянством тематики.

Корреспондент «СФ» попросил Алексея Кондратьева ответить на несколько вопросов.

— Что привело вас в ряды «огнеборцев»?

— Прежде всего, моя любовь к фотографии. Зародилась она еще во время службы в воздушно-десантных войсках, когда я приобрел свой первый фотоаппарат. После демобилизации я стал заниматься в любительской студии и печататься в заводской многотиражке. Потом осмелился принести свои фотографии в газету «Московский комсомолец», там меня приняли очень приветливо и время от времени печатали отдельные снимки и даже целые подборки. На одной из съемок мне посчастливилось познакомиться с репортером «Недели» Виктором Ахломовым, ставшим по существу моим наставником — он уделял много времени разбору моих работ, указывал на недостатки, учил находить верные решения, работать с людьми. Я закончил Институт журналистского мастерства, работал в газете «Советский патриот», когда вдруг услышал, что журналу «Пожарное дело» требуется фотокорреспондент. Я обрадовался возможности работать в цвете, выступать на журнальных страницах с репортажами и очерками и предложил этой редакции свои услуги.

— Вероятно, «вступление в должность» было нелегким?

— Как вам сказать... Конечно, первое время пришлось адаптироваться к новым условиям. Ведь такая журналистская служба имеет свои жесткие требования. Прежде всего, надо иметь физическую, теоретическую и, если хотите, психологическую подготовку, как и у бойцов противопожарной охраны — ведь работаешь с ними бок о бок, в тех же самых условиях.

— Есть, очевидно, и сложности чисто фотографические?

— Безусловно. Во-первых, и камера, и сам фотограф часто попадают в экстремальные условия — тут и температурное воздействие, и потоки воды, пены... Нужно суметь уберечься самому, сберечь аппаратуру и, конечно, снять все, что требуется. Есть сложности и в определении экспозиции — снимаю я главным образом слайды, и тут промахнуться нельзя, а интенсивность пламени каждое мгновение меняется, как, впрочем, и ситуация — здесь практически невозможно сделать дубль: каждая фотография — неповторима. Еще одно неудобство состоит в том, что снимать приходится в основном широкой камерой (из-за требований полиграфии), а она и менее оперативна, и тяжела, да и кадры получаются статичней, чем на узкой, даже при такой динамичной теме, как борьба с огнем. Ну, и потом я не могу ни на миг забывать о собственной безопасности — с огнем шутки плохи. Правда, почти всегда меня страхует один из бойцов — ведь когда снимаешь, можно увлечься, как и на любой съемке, так что без «телохранителя» я, видимо, не раз получил бы ожоги... Несмотря на то, что работаешь чаще всего в отражающем костюме, тебя все время должны обливать струей воды.

— Расскажите о каком-нибудь запомнившемся вам эпизоде.

— Самая трудная съемка для меня была... без огня. На морском промысле после долгой борьбы удалось погасить мощный газовый фонтан — пламени уже не было, но бил столб газа вперемешку с парафином. Палуба катера, с которого я вел съемку, была неимоверно скользкой. Словом, я едва не свалился за борт. Спасибо товарищу, который меня подстраховывал. Потом долго пришлось счищать парафин с обмундирования и обуви — он налип толстым слоем...

Но не думайте, что мы каждый день снимаем настоящие пожары — чаще всего приходится работать на полигонах, где испытываются новые средства пожаротушения — это и научный эксперимент, и учеба бойцов, но такая учеба идет в сложных условиях, и съемка мало чем отличается от работы на пожаре: пламени ведь все равно, возникло оно само по себе, или его специально вызвали... А в остальном — фотография как фотография.

Беседу вела Л. ЧЕРКАССКАЯ





«Камчатка»

Тем, кто живет «на материке», возможно, представляется, что в силу географической удаленности «островным» фотолюбителям приходится трудно. Но как показывает практика, это не всегда так.
Народная фотостудия «Камчатка» не чувствует удаленности. Клуб — коллективный член всероссийского «Кадра». Он сотрудничает со многими фотографическими объединениями РСФСР, регулярно направляет свои работы на всевозможные выставки в стране и за рубежом.
Творческие контакты — это, прежде всего, осведомленность, которая в свою очередь,— стимул к быстрому росту.
Камчатцев не упрекнешь в том, что они мало снимают свой край, земляков, приметы нового. Все это есть в снимках членов «Камчатки». Они наполнены светом и оптимистическим мироощущением. В активе этих работ — ясность авторской мысли, чистота изобразительных решений и простота языка. В пассиве — некоторая умиротворенность и созерцательность, которые могут обернуться нежеланием выйти за рамки привычного. Эксперименты, что проводятся в клубе, в частности в области фотографики,— явно неудачные пробы пера. Но они вошли в присланную на конкурс коллекцию — значит, в клубе относятся к ним без настороженности, вполне лояльно. Факт вроде бы незначительный, но над ним стоит задуматься.
Творчество немыслимо без взлетов. Иные считают, что без них можно обойтись, а главное — «набить руку». Но тогда-то и приходит к художнику столь опасная самоуспокоенность...
Сегодня в клубе состав ровный и дружный. Здесь справедливо гордятся своими достижениями, атмосферой взаимного уважения и внимания друг к другу. Уже одно это — немалой прочности фундамент, на котором можно «строить» с душой, интересно и качественно.

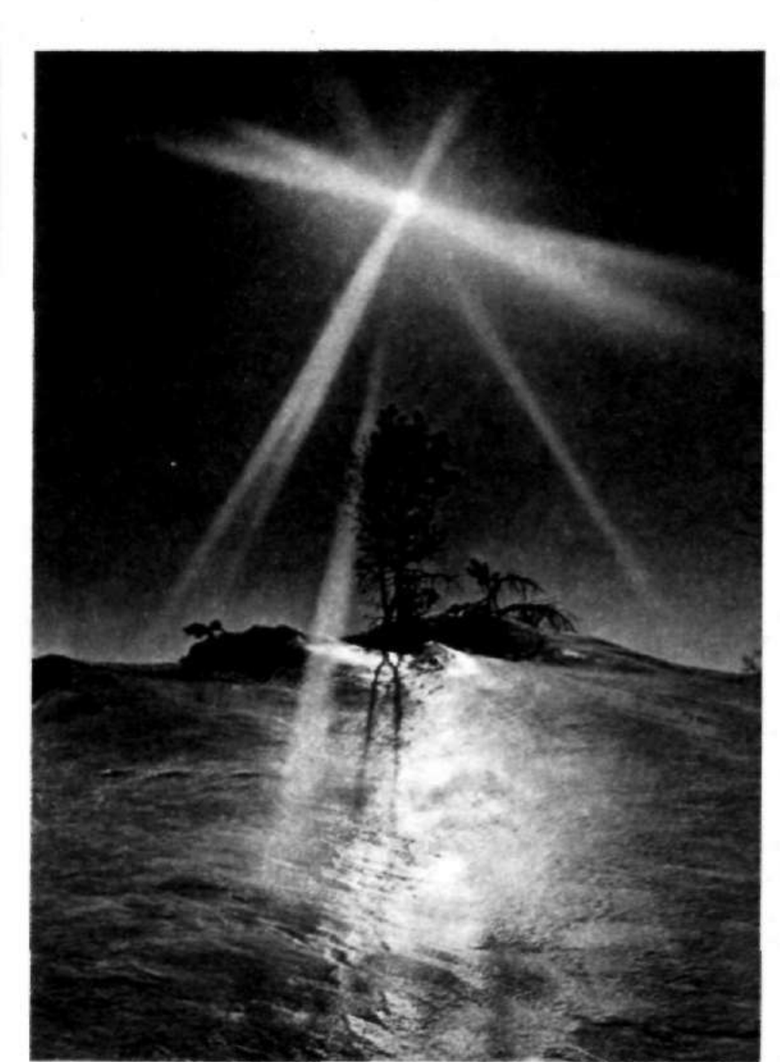
ОТДЕЛ
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО
ТВОРЧЕСТВА



В. БАРЕТА ЛЮБИМЕЦ

С. САВЕЛЬЕВ ПОСЛЕ ПУРГИ





А. ТЕРЕЩЕНКО ПРОБУЖДЕНИЕ

В. РОГАЧЕВ ПЕСНЯ ТУНДРЫ



А. ПЧЕЛИНЦЕВ МЫ ЗДЕСЬ ЖИВЕМ

ПОЧЕТНЫЕ НАГРАДЫ

Объявлены результаты фотоконкурса «Материальные ресурсы благосостояния», проводившегося Программой развития ООН и Международной федерацией фотографического искусства (ФИАП).
На конкурс поступило 2017 работ от 362 участников из 64 стран. Золотая медаль ФИАП присуждена советскому фотожурналисту Александру Горячеву за снимок «Симфония металла» и Медаль мира ООН — Виктору Корнюшину за фотоочерк «Этапы дружбы», рассказывающий о советско-монгольском сотрудничестве.

ФЕСТИВАЛЬ В АРЛЕ

Традиционный международный фотографический фестиваль прошел во французском городе Арль. Он был посвящен фотографии, которую принято называть фантастической.
К участию были персонально приглашены десять ведущих мастеров этого вида светописи. Каждый представил для экспонирования по восемь-десять работ.
От советских фотографов в фестивале принял участие известный литовский фотохудожник Виталий Бутырин.

«МОСКВА СТАРАЯ И НОВАЯ»

В Центральном Доме журналиста экспонировались фотографии, на которых запечатлена Москва такой, какой она была около ста лет назад. Автор снимков — Дон Даниэле Тинелли в конце прошлого века был консулом Италии в Москве. Площади и улицы города, набережные Москвы-реки, мосты, архитектурные ансамбли, строительство новых дорог — вот сюжеты его работ.
Коллекция снимков была подарена Моссовету потомками итальянского дипломата. Фотографии находились на хранении в издательстве «Планета», которое и организовало выставку. Интересна форма экспонирования старых снимков: они репродуцированы в большом формате и вывешены на стендах в окружении современных фотографий, созданных фотокорреспондентами ТАСС и «Литературной газеты».
— Мы решили представить эти фотографии «на контрасте»,— сказал на открытии выставки директор издательства «Планета», председатель Всесоюзного творческого фотообъединения Г. Коваленко.— Хотелось сопоставить старую и новую Москву, рассказать о прошлом, о традициях и о сегодняшнем дне. Пусть эта выставка послужит продолжению и укреплению культурных связей, которые существуют между двумя странами.
Г. Коваленко выразил надежду, что коллекция итальянского фотографа будет показана и в других выставочных залах. На материалах фотовыставки «Планета» планирует издать буклет.

Л. ПРУТКОВА

СЕВЕРНЫЕ МОТИВЫ

В архангельском Областном драматическом театре имени М. В. Ломоносова демонстрировалась третья выставка работ фотолюбителей, подготовленная по материалам конкурса «Отечество». Его организатор — областное отделение Всероссийского общества охраны памятников истории культуры. В экспозицию вошло 312 работ.
Первые две выставки были посвящены только памятникам истории, архитектуры, третья рассказала также о достижениях тружеников области. Она состояла из нескольких разделов, каждый раздел сопровождала текстовая аннотация. Были представлены портреты передовиков производства, ветеранов войны, снимки с крупнейших предприятий области, пейзажи, старая и новая архитектура Севера.
В преддверии выставки краеведы, сотрудники областного отделения Всероссийского общества охраны памятников культуры встречались с фотолюбителями городов и районов области, обсуждали с ними темы съемок памятников старины и трудовой славы, изделий народного творчества. Интересными по изобразительным решениям получились работы, рассказывающие об Архангельском музее деревянного зодчества, Каргапольских памятниках, Соловецком музее-заповеднике.
Летом 1984 года исполняется 400 лет со дня основания Архангельска. Фотолюбители области начали подготовку к этой знаменательной дате.

Е. МИХАЛЕВ

ВСТРЕЧАЮТСЯ КОЛЛЕГИ

Наш журнал писал о творческих контактах заслуженного коллектива Латвийской ССР народной фотостудии «Рига» с фотоклубами Франции («СФ», 1982, № 3; 1983, № 5). В прошлом году клубная коллекция рижан с успехом экспонировалась в французском Музее фотографии в пригороде Парижа, Бьевре. Этим летом с ответным визитом в нашу страну по приглашению Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами приезжал Андре Фаж, директор Французского музея фотографии, председатель фотоклуба в Бьевре, сын основателя музея Жана Фажа.
В связи с подготовкой дней культуры Латвии во Франции он был гостем народной фотостудии «Рига».
В Москве А. Фаж посетил музей фотографии при Союзе журналистов СССР, побывал в редакции журнала «Советское фото», где рассказал об экспозиции своего музея и его контактах с фотомузеями других стран.
Затем гость совершил поездку в Ленинград. Здесь, в Доме мира и дружбы, состоялась встреча с ленинградскими фотолюбителями.

Е. ГАЛИНА

ВЫСТАВКА-ПРОДАЖА ФОТОТЕХНИКИ

Более недели в Киеве проходила выставка-продажа фотоаппаратуры, увеличителей, принадлежностей и фотоматериалов, организованная ЦРКО «Рассвет» и Киевским управлением торговли. Специалисты заводов-изготовителей и представители «Союзхимфото» консультировали фотолюбителей, рассказывали о перспективных разработках. К сожалению, ограниченный ассортимент сменных объективов и фотоматериалов, имевшихся в продаже, а также запоздавшая на несколько дней реклама значительно снизили эффективность этого мероприятия. В заключение выставки состоялась конференция покупателей.

ПРИЗЫ ФЕСТИВАЛЯ

В учебном клубе Московского ордена Трудового Красного Знамени государственного института культуры состоялся Первый межвузовский фестиваль студенческих кинофильмов и фоторабот, в котором приняли участие кафедры кинофотомастерства Кемеровского, Ленинградского и Московского государственных институтов культуры.
Главным призом фестиваля награждена коллекция фоторабот Московского института культуры. Первым призом награжден Л. Марков (МГИК), вторым — Е. Аманов (МГИК), третьим — В. Малахов (ЛГИК). Специальные призы вручены О. Ласточкину, В. Мордвинцеву (МГИК), И. Потоцкой (ЛГИК), Ю. Грызыхину, Ю. Сергееву, Е. Юркову (КГИК).

А. БАСКАКОВ

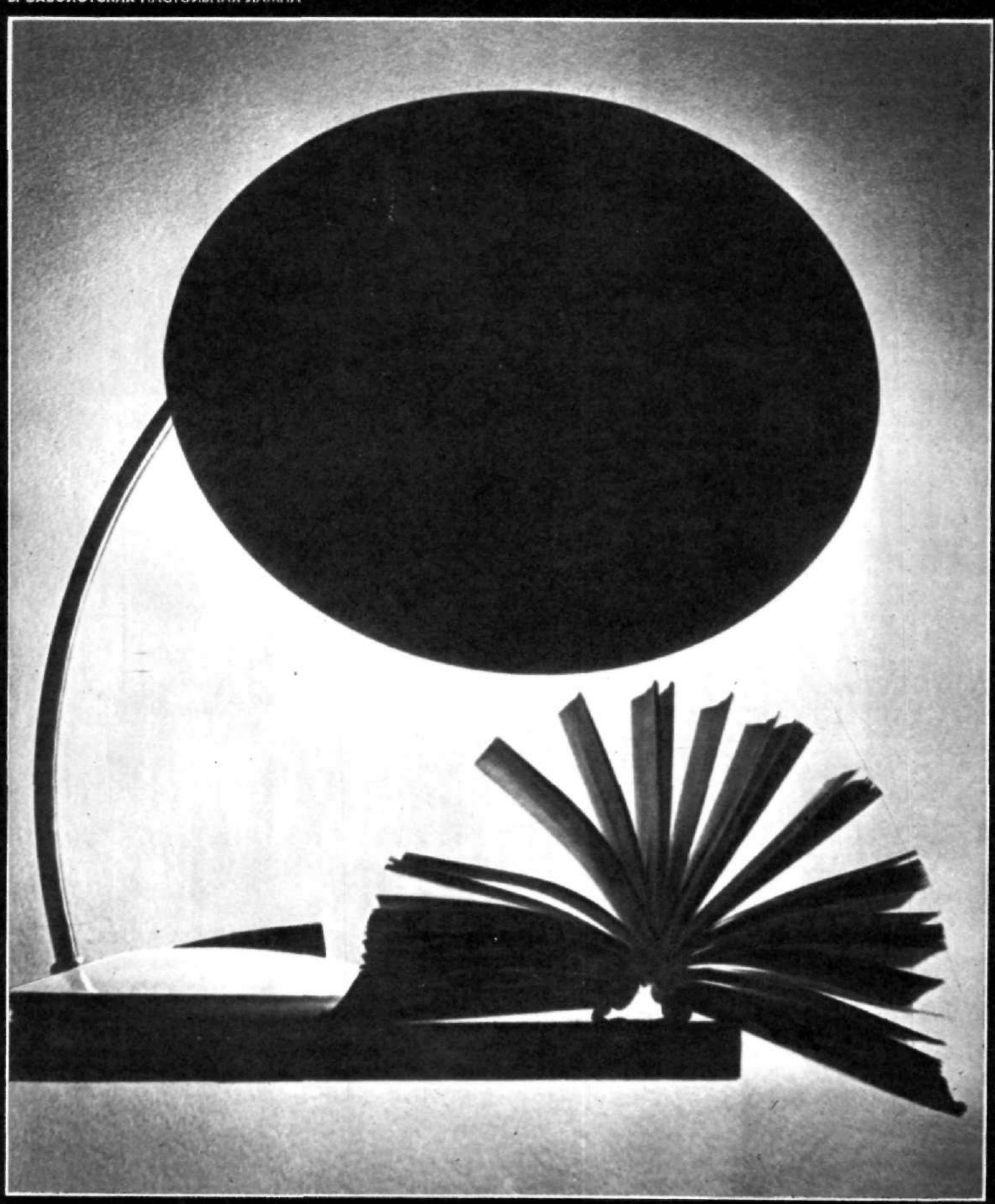
ФОТОКОНКУРСЫ

«Современница»

Тираспольский городской комитет КП Молдавии, Производственное швейное объединение имени 40-летия ВЛКСМ, редакция газеты «Советская Молдавия», народный фотоклуб «Поиск» организуют первую межклубную фотовыставку-конкурс «Современница».
Выставка посвящается 60-летию образования КП Молдавии и Молдавской ССР.
Цель выставки — средствами художественной фотографии показать образ советской женщины — труженицы, матери, общественного деятеля.
К участию приглашаются фотоклубы и отдельные авторы — профессионалы и любители.
Принимаются черно-белые и цветные работы, не наклеенные на картон, форматом 30×40 и 40×50 см.
От автора — не более 6, от фотоклуба — не более 25 снимков. На обороте отпечатков следует указать названия, фамилию, имя, отчество, домашний адрес автора или адрес клуба.
Для победителей учреждены дипломы и призы. Все участники получат каталог и афишу выставки. Работы принимаются до 25 января 1984 года по адресу: 278000, Тирасполь, а/я № 36, народный фотоклуб «Поиск».

«Предметный мир»

В. ЗАБОЛОТСКИХ НАСТОЛЬНАЯ ЛАМПА



Межклубные контакты

Межклубные выставки стали хорошей традицией. Недавно в Тарту и в Керчи прошли две такие выставки: «Женщина в фотоискусстве» и «Пантикапей-83».

На конкурс в Тарту были присланы 23 клубные коллекции и 256 авторских из 51 города. Основной контингент фотографов — мужской, но в конкурсе участвовали и шесть женщин: С. Балашова (Борисов), В. Дихавичене (Вильнюс), Н. Дорош (Гродно), И. Ларионова (Петрозаводск), А. Тенно (Таллин), И. Хавина (Гомель).
Выступая на открытии выставки, председатель Тартуского отделения Союза художников ЭССР Э. Танило говорил о высоком изобразительном уровне фотографий, отметил, что участникам экспозиции в своих жизнеутверждающих работах удалось раскрыть прекрасный мир наших современниц.
В соревновании клубных коллекций обладателем главного приза стала народная фотостудия «Рига». Дипломом I степени награжден фотоклуб «Запорожье», дипломом II степени — «Волга» (Горький), дипломом III степени — «Минск». Ряд клубов и отдельных участников получили премии общественных организаций. Заслуживает внимания, что уже к моменту открытия выставки были отпечатаны каталоги. Часть средств, полученных от их продажи, перечислена в Советский фонд Мира.
Экспозиция «Женщина в фотоискусстве» в тартуском Доме художника стала заметным событием в жизни города. Всего за месяц ее посетило 19 тысяч зрителей.

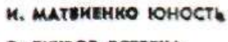
* * *

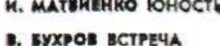
В Керчи демонстрировалась вторая межклубная выставка художественной миниатюры «Пантикапей-83». Первая, проводившаяся по инициативе Крымского областного научно-методического центра народного творчества и культпросветработы, а также народной фотостудии «Пантикапей», побывала в нескольких городах страны: Керчи, Пензе, Петрозаводске, Азове, Ростове-на-Дону и других. Если обратиться к цифрам, то заметен возросший интерес фотолюбителей к этому конкурсу: в первом приняли участие 42 фотоклуба, во втором — 56. Число авторов возросло со 126 до 146. Характерно, что популярность «Пантикапея» растет не только у крымчан, но и у фотолюбителей Мурманска и Тарту, Архангельска и Караганды, Новосибирска и Одессы, Магадана и Львова.
На базе «Пантикапея-83» областной научно-методический центр провел семинар. В его работе приняли участие фотожурналисты, фотолюбители, специалисты по технике фотографии. Участники семинара — представители фотоклубов «Магистраль» (Симферополь), «Ялта», «Магадан», «Энтузиаст» (Жданов), «Надежда» (Евпатория) — привезли с собой персональные и клубные подборки. Был проведен конкурс авторских коллекций. Лучшими признаны работы Д. Зюбрицкого (Одесса), Ю. Полыгалова (Северодвинск) и В. Бурляева (Балаклава). Праздник фотографии в Керчи закончился вручением наград и сувениров.
За портретные, пейзажные, жанровые, экспериментальные работы и за серии снимков медалями награждены В. Кононов (Мурманск), В. Пархоменко (Тарту), Х. Леппиксон (Таллин), А. Назаров (Пенза) и В. Рахманов (Кишинев).
...Итак, подведены итоги двух межклубных выставок. Каждая из них имеет свое индивидуальное лицо, характерные особенности. Одна может быть отнесена к разряду тематических, другая собрала работы различных жанров, выполненные в стиле фотографической миниатюры. Обе прошли с успехом.
Межклубные контакты продолжают расширяться.

Е. ФЕДОРОВСКИЙ,
наш спец. корр.






И. МАТВИЕНКО ЮНОСТЬ


В. БУХРОВ ВСТРЕЧА







А. НАЗАРОВ ЯРМАРКА

В. ГВОЗД ИЗ СЕРИИ «ПАРЯЩИЙ ПОЛЕТ»

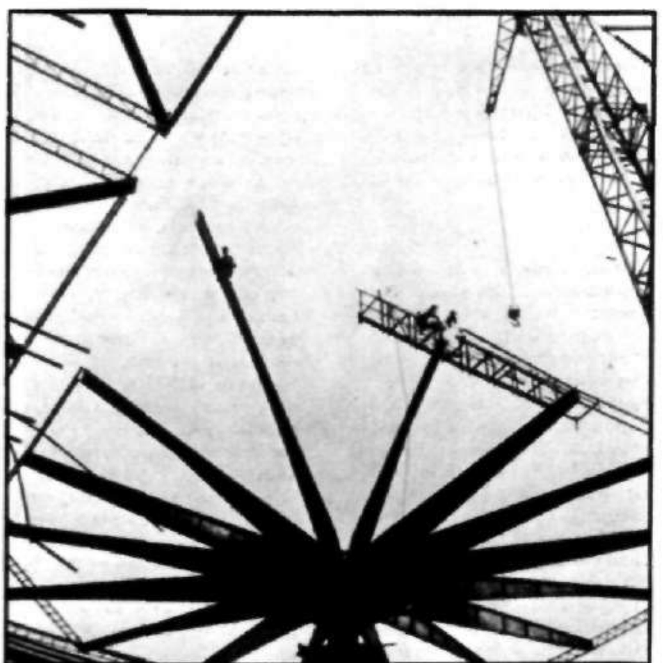
В. ВОЛОХОВ НА ОЗЕРЕ



В. САРКИСЯН ГРАФИКА



В. МИКАЛАУСКАС ПРАЗДНИК





Гелла Панченко **Постоянство и поиск**



ШТИЛЬ

Год назад народный фотоклуб «Караганда» отметил свое 20-летие. Одним из первых его членов стал бывший фронтовик Павел Кунин. Фотографический опыт и мастерство пришли к нему, конечно, не сразу, они крепли и развивались от выставки к выставке, в лабораторных поисках.
Уже первые выставочные работы Кунина привлекли внимание точно выбранным сюжетом, фотографичностью, оптимистическим настроением. Его снимки с тех пор не сходят со страниц областной и республиканской прессы.
Метод работы автора над отснятым материалом своеобразен. Он берет за основу репортажный кадр и, используя различную технику сложной фотопечати, добивается художественных эффектов за счет выверенности и законченности композиций, живописного соотношения черных, белых и серых плоскостей на листе. Кунин не выискивает сверхоригинальные сюжеты и ракурсы. Порой простые мотивы с помощью специальной печати у него приобретают характер лирического откровения, близкого и понятного зрителю. Снимки Кунина — разные, но всегда узнаваемые, — привлекают своей эстетической завершенностью, гармонией изобразительного поля. Подтверждением тому — многочисленные награды, завоеванные им на всесоюзных и международных выставках.
Поиски все новых и новых технических приемов порою приводят и к издержкам. К своим просчетам Кунин относится серьезно. Он требователен к себе и к работам своих товарищей.
Творчество Павла Кунина неотделимо от деятельности Карагандинского фотоклуба, председателем которого он является вот уже 10 лет. Он — душа клуба, охотно делится опытом, знаниями со всеми, кто увлекается художественной фотографией.
«Играющий тренер» в хорошей форме. Он полон новых замыслов и тем. Любит возвращаться к старым пленкам, и тогда уже знакомые сюжеты обретают новую жизнь.

ФОТО **ПАВЛА КУНИНА**

АТАКА

УТРО ВЫХОДНОГО ДНЯ



ДЕТСТВО

КОММЕНТАРИЙ ОТДЕЛА ТЕХНИКИ

Графика Павла Кунина часто построена на трех тонах отпечатка — чисто-черном, сером и ярко-белом. Снимки «Штиль» и «Солнечное утро» напоминают изогелии. Технически они могут быть получены различными методами. Естественно, что на первом этапе исходный негатив контратипируется для усиления контраста, локализуется композиция, убираются ненужные детали. Контратип создает на отпечатке чисто черное изображение на белом фоне фотобумаги. Такие негативы легко поддаются композиционным дополнениям, впечатке, так же, как и отпечатки, полученные с их помощью. Например, в снимке с парусом для симметрии чайки впечатаны дважды. Серый тон, как правило, создается последующей общей засветкой отпечатка либо в воде, либо в проявителе и регулируется временем проявки до достижения желаемой плотности. Чистый белый тон можно получить разными способами: отбелкой, точным маскированием или покрыв белой гуашью части слегка засвеченного контрастного отпечатка. Затем выполненный в смешанной технике отпечаток репродуцируют и получают «рабочий» негатив.

В двух других снимках, опубликованных на этих страницах, динамика движения достигается с помощью приемов печати. Это метод «досветки» проявленного, но неотфиксированного отпечатка. При проявлении лист фотобумаги помещают на наклоненное стекло и дают возможность раствору свободно стекать. При этом делают общую легкую засветку. Проявитель, истощенный работой в «черных» местах, теряет активность и при его стекании за черными местами образуются светлые зоны.

В «светлых» местах проявитель работает более активно, добавляя третий тон на контрастном отпечатке. Необходимо иметь чистый, без посторонних взвесей проявитель с повышенным содержанием бромидов. Важно правильно определить степень исходного «переэкспонирования» отпечатка, время его повторного допроявления, а может, и допроявления в простой воде. Нужно предусмотреть и запас по краям отпечатка, так как возможно появление зон неравномерной проявки именно в этих местах.

Михаил Голосовский **Поэтика пейзажа**



П. В. КЛЕПИКОВ

Петр Владимирович Клепиков, столетие со дня рождения которого мы вскоре отметим, принадлежит к числу выдающихся советских фотохудожников 20—30-х годов. Высококвалифицированный мастер, сторонник так называемой живописной манеры, он создал серию поэтических пейзажей нашей Родины, вдохновенно запечатлел многие классические памятники зодчества.
Большой знаток сложных процессов позитивной печати — бромойля (простого и с переносом), карбро, гидротипии на солях хрома и других, — он широко применял их в своей художественной практике и уже в 20-е годы получил заслуженное признание у нас в стране и за ее пределами.
П. Клепиков родился в Архангельской области в семье крестьянина. В девяностых годах прошлого столетия ушел в город на заработки. Служил приказчиком, конторщиком, бухгалтером. Поступив на военную службу, окончил Чугуевское пехотное училище, а затем Севастопольскую авиационную школу. Был военным летчиком.
Сразу после Великой Октябрьской социалистической революции перешел на службу в Красную Армию. В военно-воздушных силах РККА специализировался по аэрофотосъемке. Свой опыт фотографирования местности с воздуха П. Клепиков обобщил в книге, которая вышла в середине 20-х годов.
Художественной светописью увлекся в 1918 году и за сравнительно короткий срок выдвинулся в число ведущих советских фотомастеров. Уже ранние его работы, воспевающие белые ночи на берегу родной реки Пинеги, окутанные утренней дымкой долины, залитые солнцем леса, бескрайние глади озер, — полны неизъяснимой прелести, глубины настроения, гармонии светотеневого рисунка.



ЭТЮД

В период с 1922 по 1930 год Клепиков участвовал более чем в двадцати пяти советских и международных выставках и был награжден многими медалями и дипломами. Его произведения экспонировались в фотосалонах Лондона и Нью-Йорка, Парижа и Милана, Сарагоссы и Питтсбурга, Турина и Вены, Токио и Варшавы.
С середины тридцатых годов Петр Владимирович целиком посвятил себя фотоискусству. Он перешел на работу в фотоотдел Интуриста, много ездил по стране. Побывал в Крыму, на Кавказе, в Средней Азии, обошел с фотоаппаратом немало живописных мест, снимал архитектурные ансамбли Москвы и Подмосковья.
Пытливый конструктор, П. Клепиков сделал ряд изобретений в области фототехники. Он автор нескольких камер и приспособлений к ним, новых рецептур проявляющих растворов, сложных приемов печати.
Петр Владимирович состоял членом Русского фотографического общества, входил в редколлегию журнала «Фотограф», издававшегося с 1926 по 1929 год. Стремясь передать накопленный опыт, в своих статьях он раскрывал технологию бромойля и других процессов, технику трехцветной фотографии. В 1939 году были изданы его пособия «Позитивный процесс» и «Позитивный процесс на солях хрома». Фотомастер много внимания уделял теории композиции — пропорциям главного и второстепенного, взаимозависимости линий и тона.
Среди таких мастеров архитектурной съемки, как Ю. Еремин, А. Гринберг, А. Хлебников, В. Улитин, П. Клепиков, на наш взгляд, выделялся особым чувством гармонии. Он умел передать главную мысль

ТИШИНА

КУЗЬМИНКИ. АРХИТЕКТУРНЫЙ МОТИВ

зодчего, основную архитектурную мелодию в лаконичной и изящной форме. Фотомастер часто прибегал к световому акценту, к использованию яркого пятна на снимке для выделения главного. Это помогало зрителю быстро найти сюжетный центр кадра. Наш глаз при рассматривании изображения прежде всего задерживается на светлом, ярком и только потом обращается к темным участкам снимка. Соответственно этому принципу П. Клепиков второстепенные светлые участки изображения, в том числе и небо, при печати обычно делал более темными.

При наличии в кадре тяжелых темных участков, сводов, арок П. Клепиков стремился выбрать такую композицию, которая способствовала бы «уравновешенности» изображения. Важную смысловую и изобразительную задачу выполнял у него передний план. Выразительная архитектурная деталь служила не только композиционной опорой кадра. Она как бы вела взгляд зрителя в глубь снимка, переключала внимание на весь архитектурный ансамбль, подчеркивала его совершенство, гармонию линий, соразмерность частей.

На съемку архитектурных ансамблей П. Клепиков не выходил раньше пяти часов вечера; к этому времени летние тени принимали под свой покров все то, что в дневные часы нарушало цельность задуманной композиции.

Мы коснулись лишь некоторых творческих приемов Клепикова. Фотохудожник на протяжении многих лет изо дня в день искал и находил все новые и новые средства выразительности. Он умел сделать снимок доходчивым, понятным зрителю. Его точки съемки нешаблонны и выразительны, оптический рисунок снимков всегда совершенен. Используя при съемке светофильтры, он придавал кадру какую-то особую пластичность, смягчал резкие контрасты, обычно свойственные архитектурной фотографии. Он любил сложные способы печати, потому что они позволяли сконцентрировать внимание на главном, пригасить второстепенное.

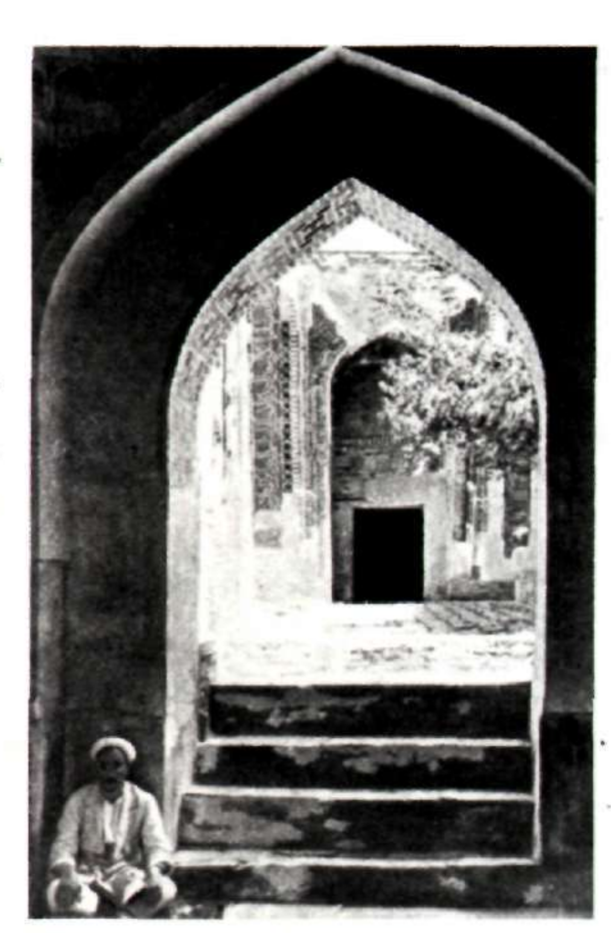
Нам кажется, что богатый опыт, накопленный Петром Владимировичем Клепиковым, не утратил своего значения и сегодня. С его творчеством интересно и поучительно познакомиться широкому кругу профессионалов и любителей.

ФОТО ПЕТРА КЛЕПИКОВА




УТРО

КОЛОМЕНСКОЕ







ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ В САМАРКАНДЕ (ДВА СНИМКА)

Полуформатная камера «Агат-18»

РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ

«Агат-18» — легкая, весящая всего 190 г камера, размером немногим больше пачки сигарет, габариты ее корпуса 30×60×90 мм. Камера рассчитана на формат кадра 18×24 мм, то есть дает на обычной 35-мм пленке 72 кадра. Наводка на резкость производится по шкале расстояний.
Объектив фотокамеры — несъемный; затвор и диафрагма конструктивно объединены в один узел, поэтому на камере отсутствует шкала скоростей затвора. Естественно, взвод затвора и перемотка пленки сблокированы — пропуск кадров или повторное экспонирование исключается. Установка экспозиции — по символам погоды, счетчик кадров — автоматический.
Зарядка камеры производится разъемом корпуса на две части; кассета — обычная 35-мм. Конец пленки заправляется в приемную катушку, барабан перемотки прокручивается на один оборот, пленка накрывается прижимным столиком, и корпус вновь соединяется. Прощелкнув 2—3 кадра, вы подготовили камеру к работе.
Теперь можно положить камеру в карман. Крышка на объективе — единственное, что надо закрыть. В этом, пожалуй, одно из главных достоинств камеры — она неприхотлива, не требует особых забот и внимания.
Второе — камера, скорее, напоминает экспонометр и на наших испытаниях при съемке с близкого расстояния никого не заставила позировать.
Диапазон диафрагм вполне достаточен — от 2,8 до 16. Диапазон скоростей затвора хотя и невелик (от 1/60 до 1/250 с), но дал нам возможность получить хорошего качества негативы как при съемке спортивных соревнований, так и в домашних условиях.
Визир фотокамеры имеет запас по полю зрения. Для определения размеров изображения на кадре служат светящиеся кадроограничительные рамки.
Камера имеет связанные значения диафрагмы и скорости затвора. На диафрагме 2,8 скорость составляет примерно 1/60 с и соответственно 4 — 1/90 с, 5,6 — 1/125 с, 8 — 1/160 с, 11 — 1/200 с и 16 — 1/250 с.
Конечно, волейбол и другие подвижные игры лучше снимать со скоростью не менее 1/250 с и, учитывая, что камера легкая, на спуск нажимать плавно.



ФОТО 1. ФОТОКАМЕРА «АГАТ-18»

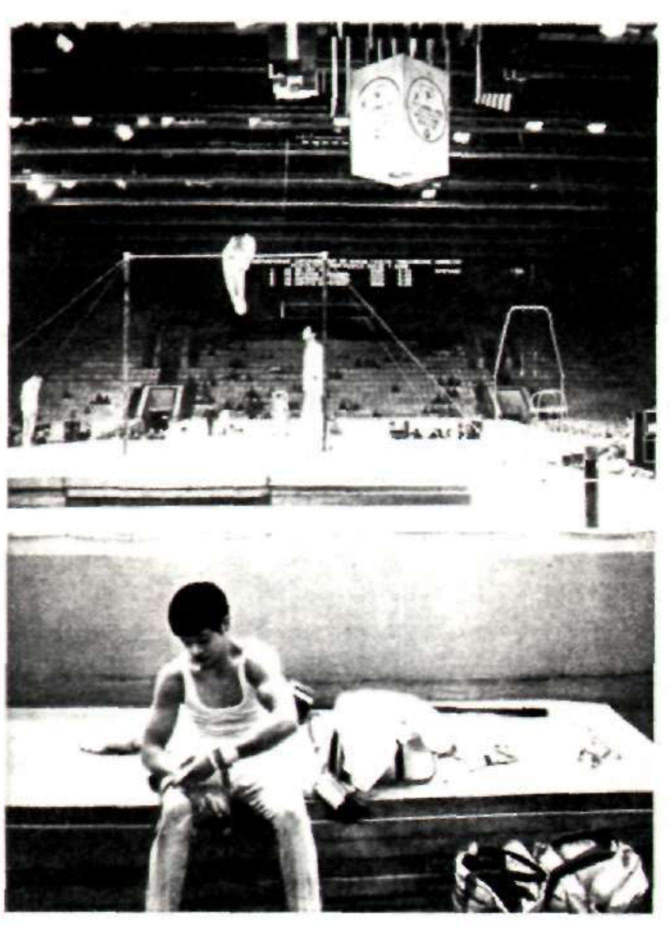


ФОТО 2. СЮЖЕТ СОРЕВНОВАНИЙ ПО ГИМНАСТИКЕ ИЛЛЮСТРИРУЕТ БОЛЬШУЮ ГЛУБИНУ РЕЗКОСТИ ОБЪЕКТИВА. ПЕРЕДНИЙ ПЛАН — 2 м, ДАЛЬНИЙ — 60 м; ЭКСПОЗИЦИЯ: 5,6—1/125 с

Камера наводится на резкость по шкале дистанций от 0,9 м до ∞. Оцифровка шкалы — в метрах. При фокусном расстоянии 28 мм объектив «Индустар-104» имеет большую глубину резкости даже при диафрагме 2,8. В достоинствах объектива не стоит сомневаться, он дает исключительную резкость, если научиться плавно нажимать на спуск.
Головка транспортирования пленки выполнена в виде большого барабанного диска. Сверху расположена плоская рифленая кнопка. Для съемки нужно нажать и повернуть кнопку в сторону белой точки (нормальное транспортирование пленки). Поворот в сторону красной точки — для обратной перемотки. Для того чтобы проверить работу затвора камеры без пленки, следует раскрыть камеру и слегка повернуть зубчатое колесо, расположенное над кадровым окном.
Хотя формат негатива на пленке вдвое меньше обычного, не стоит стремиться снимать на пленках 32 ед. ГОСТа. При 72 кадрах обязательно встретится ситуация с недостаточным освещением, поэтому более оправданным будет чувствительность пленки 130 и даже 250 ед. ГОСТа.
Кадры, приведенные здесь, сняты нами на пленке 250 ед. ГОСТа. Для того, чтобы читатели удостоверились в «резкостных» возможностях камеры, отметим, что все кадры (за исключением фото 2) представляют собой всего лишь 1/3 полной площади отпечатка, то есть небольшие фрагменты снимков.
В нашей работе по испытанию камеры участвовали московские школьники — волейбол снимала Лена Плугина (фото 3), яхты — Петя Щукин (фото 5), автопортрет в зеркале сделан Наташей Королевой (фото 4).
Пользоваться блицем можно на любой выдержке, так как затвор камеры центральный. На фото 5 вы видите блиц, установленный на камеру, но в данном примере он не включен, для того, чтобы удостовериться, насколько резко могут снимать при открытой диафрагме самые молодые наши испытатели.

Объектив камеры миниатюрный, и было интересно узнать, будет ли он должным образом реагировать на различные «творческие» светофильтры. Оказалось, что все обстоит прекрасно — снимок танцоров сделан с применением дифракционного фильтра, который разбил свет прожектора на шесть лучей.

Мы испытали опытный образец камеры и вот несколько пожеланий изготовителям:

— сместить скоростные выдержки ближе к начальным значениям диафрагм;

— приблизить границы видоискателя к границам изображения на пленке, так как светящиеся рамки не всегда видны;

— найти для кнопки спуска более удобное место;

— облегчить разборку и сборку корпуса камеры при перезарядке;

— сделать более тугим вращение объектива, чтобы резкость не сбивалась, а крышку — с надежной фиксацией;

— укомплектовать камеру светофильтрами: голубым, желтым, оранжевым и спектральным — шестилучевым.

Нашим юным помощникам камера понравилась — после тяжелых, дорогих и громоздких для их рук «зеркалок», с которыми даже при хорошем навыке надо обращаться на «Вы», они держали в руках «свою» камеру, и то, что камера дешева, неприхотлива и ее можно положить в любое место и брать с собой, когда угодно, радовало их по соображениям, далеким от наших профессиональных представлений.

ОТДЕЛ НАУКИ
И ТЕХНИКИ







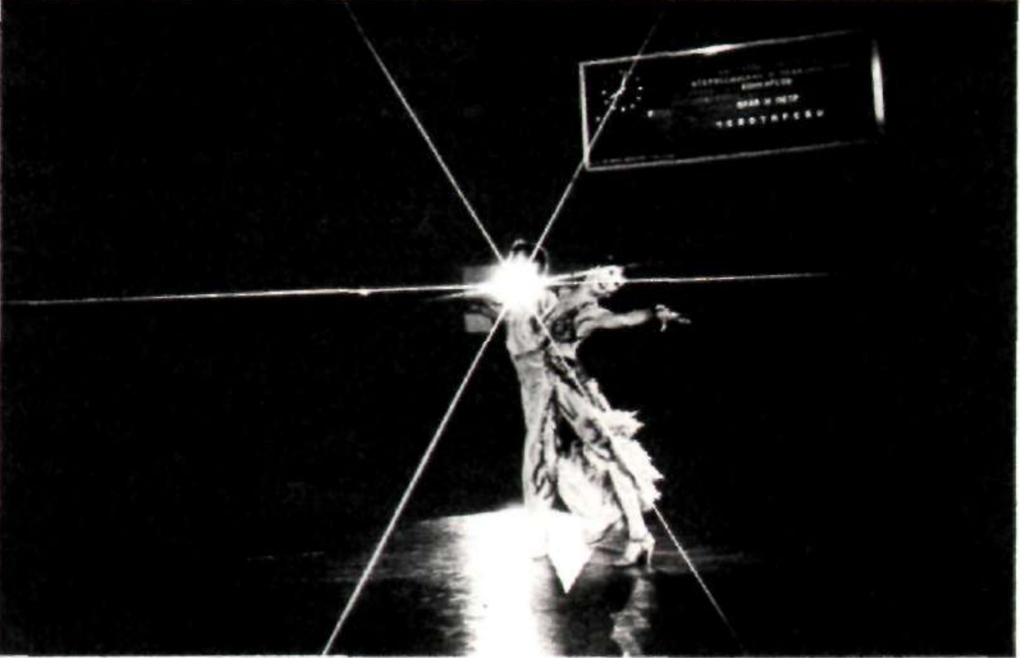


ФОТО 3. МОМЕНТ СОРЕВНОВАНИЙ ПО ВОЛЕЙБОЛУ. ЭКСПОЗИЦИЯ: 5,6—1/125 с

ФОТО 4. АВТОПОРТРЕТ С ПРИМЕНЕНИЕМ ЗЕРКАЛА. ЭКСПОЗИЦИЯ 2,8—1/60 с

ФОТО 5. ЯХТЫ СНЯТЫ НА ДИАФРАГМЕ 11—1/200 с, УСТАНОВКА РАССТОЯНИЯ — 2 м. КАК ВИДНО, ПРИ ХОРОШЕЙ ОСВЕЩЕННОСТИ МОЖНО УСТАНАВЛИВАТЬ ДИСТАНЦИЮ ВЕСЬМА ПРИБЛИЖЕННО

ФОТО 6. ПРИМЕР ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДИФРАКЦИОННОГО ФИЛЬТРА С КАМЕРОЙ «АГАТ-18». ЭКСПОЗИЦИЯ: 4-1/80 с

А. Картужанский Долговечность фотографических изображений

Разговор, поднятый на страницах журнала («СФ», 1983, № 5) о нравственно-этических проблемах сохранности фотографических *реликвий*, имеет и иную сторону — техническую.

Известно, что «срок жизни» черно-белых, а особенно цветных фотоизображений ограничен: уже сегодня реставраторы прилагают значительные усилия для восстановления дагерротипов, негативов и фотоснимков прошлого века. А ведь современные черно-белые материалы с меньшим количеством серебра, вероятно, подвержены более ранней «смертности», чем фотоматериалы, применявшиеся много лет назад. Еще менее стойки цветные фотографии, негативы и слайды. Все это вызывает естественное беспокойство архивных и музейных работников, руководителей фототек, издательств и агентств печати, журналистов, фотолюбителей. Ведь лучше сегодня принять меры для создания необходимых условий хранения фотодокументов, своевременного дублирования оригиналов, чем через несколько десятков лет тратить огромные средства на их кропотливую реставрацию. Или потом, увы, признать безвозвратно погибшими многие фотоснимки.

К сожалению, лишь некоторые специалисты отраслевых лабораторий НИИ проводят независимо друг от друга работы по изучению стойкости фотоизображений, причин их угасания; разработан ряд рекомендаций по хранению. Представляют интерес рекомендации Всесоюзного научно-исследовательского института документоведения и архивного дела (ВНИИДАД) *.

Зарубежные специалисты отмечают, что серебряные черно-белые изображения чувствительны к некоторым загрязнениям атмосферы. Особое влияние на устойчивость оказывает непосредственно фиксирование, плохая промывка и дефекты бумажной и пластиковой основы. Разработанный фирмой «Ильфорд» процесс фиксирования признается наиболее рациональным для *отпечатков на бумажной основе*. Он заключается в кратковременном фиксировании в растворах с тиосульфатом аммония (30 с), быстрой промежуточной промывкой в проточной воде (5 мин), обработкой в промывочной ванне с 2%-ным раствором сульфита натрия (10 мин) и окончательной интенсивной промывкой (5 мин).

Переход на цветные фотобумаги с пластиковым покрытием породил и свои проблемы — изображения скорее выцветают, а покрытие растрескивается под действием света и атмосферных загрязнений. Выцветание хромогенных цветных материалов происходит не только на свету, но и в темноте. При выцветании в темноте изображение равномерно угасает в светлых и темных участках. Кроме того в хромогенных материалах красители выцветают по-разному, в результате чего наблюдается нарушение цветового баланса и потеря контраста.

Некоторые исследователи отмечают, что при световом выцветании цветных слайдов и отпечатков равные «экспозиции» вызывают различную степень выцветания. Сильный короткий свет во время демонстрации менее опасен, чем постоянное действие слабого света. Прослеживается закономерность, что разные типы цветных материалов имеют различную стойкость к выцветанию на свету и в темноте. Так, например, «Кодахром» лучше сохраняется в темноте; «Эктахром», наоборот, меньше страдает при проекциях. Поэтому слайды для просмотра через проектор предпочтительнее выполнять на «Эктахроме», а для качественной печати на бумаге «Цибахром» лучше снимать на «Кодахроме».

Опыт хранения слайдов показывает, что надежная защита их обеспечивается плотным зажимом между стеклами, хотя увеличивается время на доработку промышленных пластмассовых рамок.

Для сохранности цветных слайдов и негативов в домашних условиях можно применять бытовые холодильники. Однако только *низкая температура без создания 25—30% влажности* не обеспечит надежного хранения. Если необходимо дольше сохранить цветную фотографию, не следует выставлять ее на свет на длительное время. Наиболее разрушительны для цветных фотографий ультрафиолетовые лучи. Для показа лучше изготовить копию, а оригинал держать в темноте.

Моментальные фотографии (одноступенного процесса) уникальны и недолговечны. Надо заранее позаботиться о снятии дублей для их длительного хранения. Не следует хранить фотографии в помещениях с повышенной влажностью и при высокой температуре.

Ниже публикуется статья А. Картужанского, посвященная научно-техническим проблемам сохранения фотоизображений.

Факторы, влияющие на долговечность фотоизображения, разнообразны. Различают прежде всего сохраняемость в темноте и на свету. В последнем случае она хуже, особенно для цветных изображений, красители которых довольно легко выцветают. Поэтому длительную жизнь изображения, в том числе и черно-белого, обеспечивает пока только хранение в темноте. Против угасания изображений можно принять и некоторые специальные меры, как, например, нанесение на пленку, фотобумагу защитного слоя, поглощающего ультрафиолетовые лучи. Такие меры более результативны для цветных изображений, нежели для черно-белых. Поэтому чем меньше изображение будет находиться на свету, тем дольше оно сохранится.

Присутствие в воздухе химически агрессивных примесей губительно как для серебра в черно-белых фотоматериалах, так и для красителей в цветных. Даже в малой концентрации пары кислот и щелочей, сероводород, перекиси, выхлопные газы двигателей, органические растворители, а также аммиак и сернистый газ, образующие в присутствии водяных паров сильную щелочь и весьма реакционноспособную кислоту, резко ухудшают сохраняемость изображений.

Но даже если бы удалось полностью освободить воздух от примесей (а в каком промышленном городе это возможно?), остаются два естественных и неизбежных компонента воздуха, действие которых неблагоприятно как по отдельности, так и, в особенности, совместно — кислород и водяные пары (влажность).

Повышенная температура среды сама по себе обладает незначительным прямым воздействием на изображение, но заметно ускоряет его реакции с окружающей средой. Кроме того, повышенная температура ухудшает механические свойства подложки, особенно пленочной, и усиливает диффузию некоторых металлов (железа, меди) из бумажной подложки в изображение, что ведет к его окислению. Усиливается также образование окислителей-альдегидов, «выпотевание» стабилизирующих добавок на поверхности полимерной пленочной подложки и другие процессы, неблагоприятно влияющие на изображение. Вредное воздействие на изображение оказывают существенно пониженные температуры, способствующие конденсации влаги на изображении. При отрицательной температуре происходит образование ледяной микрокорочки, стягивающей изображение и наносящей ему повреждение. Очень важно исключить при хранении резкие температурные колебания: для механических свойств изображений и их подложек они даже опаснее, чем просто неудачный выбор температурного режима.

Из двух неблагоприятно действующих компонентов воздуха кислород менее опасен, чем вода: степень прямого окисления в обычных температурных условиях хранения незначительна. Большинству других реакций изобра-

* Основные правила работы государственных архивов с кинофотодокументами. Главное архивное управление при СМ СССР.— М., 1980

жения с участием кислорода необходима вода *в качестве одного из компонентов*. Действие воды без участия кислорода, хотя и меньшее, но все же заметно, особенно на цветных изображениях: возможны изменения цвета за счет изменения щелочности среды, а также (при длительном хранении) частичное разрушение красителей путем гидролитического расщепления. Тем не менее названные изменения невелики в сравнении с происходящими при одновременном присутствии и участии кислорода и воды.
Совместное действие этих двух компонентов на черно-белое изображение происходит несколькими путями, включая прямую коррозию серебра, хотя и очень слабую.
Наиболее значительно влияет на угасание изображения совместная реакция воды и кислорода с остаточным тиосульфатом, всегда присутствующим в изображении, начиная со стадии фиксирования. Надо заметить, тиосульфат-ионы обладают и собственным действием на изображение: в результате разнообразных многостадийных реакций серебро изображения частично превращается в сернистое серебро с характерным желтоватым оттенком, особенно заметным на светлых участках. Образуются и другие, более сложные соединения, причем иногда происходит также обратное восстановление серебра из них, но с меньшей кроющей способностью, то есть создающее меньшее почернение при том же количестве серебра на единице площади. Указанные нежелательные изменения при одновременном воздействии воды и кислорода заметно усиливаются, а некоторые реакции тиосульфата с изображением вообще не идут без участия этих агентов. Поэтому сохраняемость изображений решающим образом связана с концентрацией остаточного тиосульфата в черно-белом материале.
Разработаны методы и реактивы для оценки уровня содержания остаточного тиосульфата в серебряных изображениях, а для фотоматериалов заведомо длительного (архивного) хранения установлены предельно допустимые его концентрации, обычно 2—3 мкг/см².
Кроме того, предложен ряд способов дополнительной обработки изображений с целью «разрушения» в них тиосульфата. То есть превращения тиосульфата в соединения, не образующие сернистого серебра во время хранения *. Тщательная, в течение нескольких часов промывка в проточной воде гарантирует хорошую сохраняемость черно-белых отпечатков в темноте не менее 2—3-х десятилетий, в некоторых случаях срок годности может составить, по-видимому, даже столетия, хотя это утверждение пока только на уровне предположения.
Совместное влияние воды и кислорода на цветные изображения также многообразно, а по своим последствиям обычно намного опаснее, чем влияние на черно-белые. Способность красителей цветного изображения к окислению намного выше, чем серебра, и поэтому выцветание идет гораздо быстрее. Но еще до того, как угасание станет значительным, обычно начинается *искажение цветопередачи*. Это связано с тем, что три красителя изображения не сбалансированны по скорости окисления, и, более того, не могут быть сбалансированны, поскольку существенно различны по химической природе. Как правило, наиболее устойчивы пурпурные красители, а наименее — голубые. Кроме того, обнаруживается летучесть красителей (особенно в условиях повышенной влажности), причем и в этом процессе красители не сбалансированны. Наконец остаточный тиосульфат сам по себе (а не только в реакциях с изображением) испытывает превращение при хранении и дает желтый налет, который искажает цветопередачу. Дополнительным источником угасания цветных изображений могут оказаться остаточные продукты стадии отбеливания серебра, способные окислять красители.
Разработана методика прогнозирования срока жизни черно-белых и цветных изображений, по которой определяют долговечность изображения при температурах от +50° С, и затем полученные данные распространяют на комнатные температуры. Разумеется, для черно-белых изображений еще не наступило время сравнивать прогнозы с прямым опытом, но для цветных — прогноз оказался реалистичным.

* Джеймс Т. Теория фотографического процесса. Гл. 15 — Дополнительные процессы обработки.— Л.: Химия, 1980.

Отвечаем читателям

В моем фотоаппарате «Киев-4А» штативное гнездо имеет резьбу 3/8″, а имеющиеся в продаже штативы рассчитаны на резьбу 1/4″. Как закрепить аппарат в этом случае?

К. Ивин,
Москва

Действительно, камеры и объективы старых образцов имеют резьбу под штатив 3/8″, а некоторые новые штативы оснащены винтом с резьбой 1/4″. Но может быть и обратная ситуация, когда у камеры резьба 1/4″, а у штатива — 3/8″.

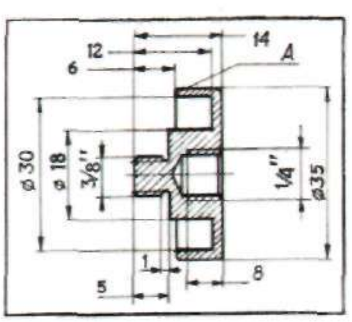


Рис. 1а

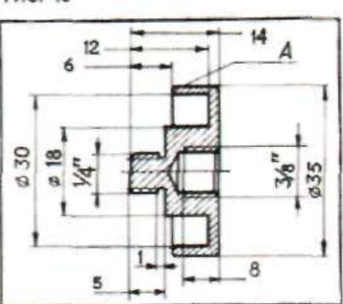
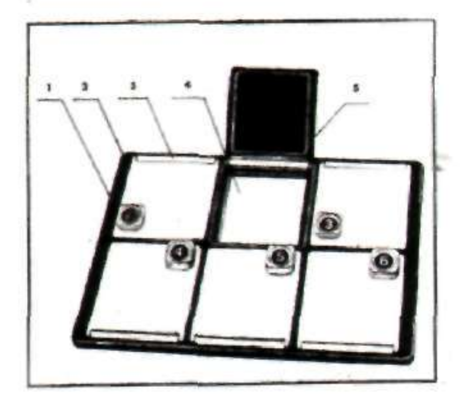


Рис. 1б

Промышленность выпускает соответствующие переходные винты, но они неудобны, так как имеют слишком малый наружный диаметр и малую опорную плоскость. Изготовить более крупный и удобный в работе диск можно самостоятельно. Его эскиз показан для первого случая на рис. 1а, для второго — на рис. 1б. Наружный диаметр «А» имеет прямую накатку l_1=0,8 мм. Имея два таких переходных диска (их можно сделать из бронзы, латуни или другого, более прочного, чем дюралюминий материала), вы сможете избежать неожиданных сюрпризов при установке камеры на штатив.

Кассета-пробник

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ



Для пробной фотопечати фотолюбители в скором времени смогут применить простое и надежное приспособление — кассету-пробник. Используя ее, можно получить на одном листе фотобумаги шесть проб размером 46×48 мм с различными экспозиционными условиями при черно-белой и цветной фотопечати.
Кассета-пробник (см. фото) состоит из плоского основания **1**, в котором имеются 6 прямоугольных отверстий **4**, приоткрываемых шарнирно соединенными с основанием при помощи навесов **3** крышками **5**. Рядом с первой крышкой имеется сквозное отверстие **2**, позволяющее получать на отпечатке метку первой пробы.
Кассета-пробник устанавливается на лист фотобумаги между линейками стандартных кадрирующих рамок. Передвигая кадрирующую рамку с кассетой-пробником по поверхности экрана фотоувеличителя, можно производить перемещение части изображения, выбранной для пробы, на поверхность каждой из крышек. Открывая соответствующую крышку, производят экспонирование фотобумаги с различными экспозиционными условиями (имеются в виду время экспонирования и значения корректирующих светофильтров).
Надеемся, что новая кассета-пробник поможет фотолюбителям в получении качественных отпечатков. Черкасский завод «Фотоприбор» намечает серийный выпуск изделия в нынешнем году.

А. РОМАНОВСКИЙ,
Л. СОКОЛОВСКИЙ,
инженеры

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Регистратор времени

При фиксации с помощью фотоаппаратуры исследований физических процессов часто возникает необходимость регистрации времени события.

Я использую фотоаппарат «Зенит», на котором установлено оптико-механическое устройство, обеспечивающее регистрацию времени в момент экспонирования кадра с точностью до секунд.

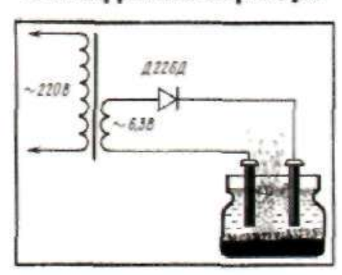
Устройство представляет собой приставку (30×60 мм) со светонепроницаемой крышкой из пластмассы, внутри которой размещаются механические часы, миниатюрная лампа накаливания, трехгранный призматический отражатель (зеркало) и объектив, собранный из двух линз. Приставка крепится винтами на задней крышке фотоаппарата в правом нижнем углу. Размеры и размещение устройства не мешают работе с камерой. Во время экспонирования кадра загорается лампа, освещающая циферблат часов.

С помощью оптической системы через отверстие в задней крышке изображение циферблата проецируется на пленку в угол кадра. Предложенная оптическая система обеспечивает правильное изображение циферблата часов на фотографии. Лампочка питается от двух элементов типа «Юпитер-М», помещенных в корпусе, прикрепленном к нижней крышке камеры. Напряжение на лампу подается с помощью двух пар контактов, соединенных последовательно и установленных под нижней крышкой. Одна пара замыкается пружиной спусковой кнопки, другая — кулачком, закрепленным на оси механизма установки выдержки.

Такая схема обеспечивает зажигание лампы только в момент срабатывания затвора. Сила освещения регулируется как формой кулачка, так и светофильтром.

А. ДАНИЛОВ,
Душанбе

Осаждение серебра



Серебросодержащий порошок (шлам) из отработанного фиксажа можно выделить путем электролиза.

Простое приспособление (см. рисунок) собрано из трансформатора от старого радиоприемника, полупроводникового диода и двух электродов от элементов 373 «Марс». Трансформатор можно применить любой, с напряжением вторичной обмотки 5÷12 В. Если напряжение выше, последовательно включить резистор 51÷150 Ом для ограничения тока. Диод — типа Д-7, Д-237, КД-105 с любой буквой.

Электроды погружаются в банку с отработанным фиксажем, и включается ток. В процессе реакции выделяются черные хлопья, выпадающие в осадок.

Когда выделение хлопьев прекратится, осадок нужно отделить от воды и просушить. Полученный шлам с содержанием около 15% серебра можно высылать в адрес Московского завода вторичных драгоценных металлов (105318, Москва, Ибрагимова, 6а).

Электролиз лучше производить в нежилом помещении или на балконе, так как выделяется газ с неприятным запахом.

Л. МАЗЫРЯ,
Киев

Зеркало для репродукции

При репродуцировании масштабных чертежей, схем, картин и т. д. возникает необходимость установки фотоаппарата точно над центром оригинала, причем ось объектива должна быть строго перпендикулярна плоскости оригинала.

Рекомендованным в литературе «способом отвеса» трудно достичь требуемой точности.

Предлагаю модернизировать «способ зеркала». На небольшое карманное зеркало наклеивается кружок из белой бумаги диаметром 3—5 мм («конфетти»). Зеркало помещается на оригинал (бумажный кружок должен находиться на центре оригинала).

Камера устанавливается так, чтобы получить в центре матового стекла аппарата изображение отраженной в зеркале оправы объектива с бумажным кружком в центре изображения оправы.

Я. ШНЕЙДЕР,
Новороссийск

«Зоннар» 4/300 к «Роллейфлексу SL-66»

Телеобъектив для фотокамеры «Пентакон-сикс» «Зонар» 4/300 производства народного предприятия «Карл Цейс Йена» может быть приспособлен для работы с фотокамерой «Роллейфлекс SL-66». Для этого требуется изготовить три дополнительные детали к объективу: кольцо, цилиндр и кожух, которыми следует заменить аналогичные детали объектива «Зоннар» 4/300. На эскизах (рис. 1, 2) приведены основные размеры, отличающиеся от соответствующих размеров демонтируемых деталей.

Само переоборудование объектива не требует никаких специальных инструментов и выполняется с помощью отверток. Управление диафрагмой переоборудованного объектива осуществляется вручную. Шкала диафрагмы сохраняется. Наводка на резкость может осуществляться как с помощью механизма фотокамеры, так и объектива. Благодаря значительному выдвижению объектива, минимальная дистанция фотосъемки уменьшается (по сравнению с камерой «Пентакон-сикс») до 2-х метров, что позволяет полным кадром получить изображение объекта размером 21×21 см.

Выбор материалов, назначение допусков (желательно не ниже 2 класса точности и 6 класса чистоты поверхности) на изготовление указанных деталей доверим изготовителю. Для изготовления подходит алюминиевый сплав марки Д-16Т. После завершения операций и контрольной сборки желательно все три детали подвергнуть оксидированию в черный цвет, а поверхности Г дополнительно покрыть черной матовой краской. Для этих целей может быть использо-



«ЗОННАР» 4/300 С КАМЕРОЙ «РОЛЛЕЙФЛЕКС SL-66»

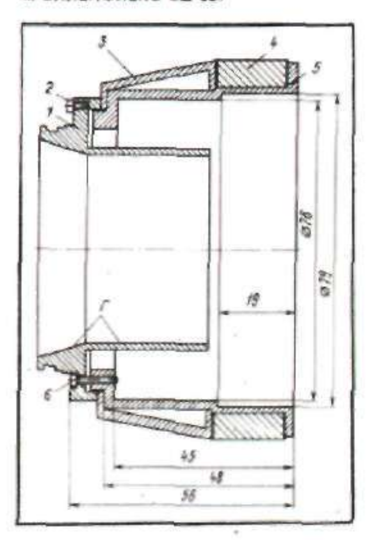


РИС. 1. ГАБАРИТНЫЙ ЭСКИЗ ХВОСТОВИКА ДЛЯ УСТАНОВКИ ОБЪЕКТИВА «ЗОННАР» 4/300 НА КАМЕРУ «РОЛЛЕЙФЛЕКС SL-66»

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

РИС. 2. ЭСКИЗ ВНУТРЕННЕГО ЦИЛИНДРА С БАЙОНЕТОМ «SL-66»

вана, например, темперная краска цвета «кость жженая» на поливинилацетате. (Ее можно приобрести в магазинах художественных красок.)
Переоборудование объектива состоит из последовательных операций по частичной разборке (демонтаж 4-х деталей) и последовательной установке изготовленных деталей на объектив. Операция по переоборудованию проводится в следующей последовательности:

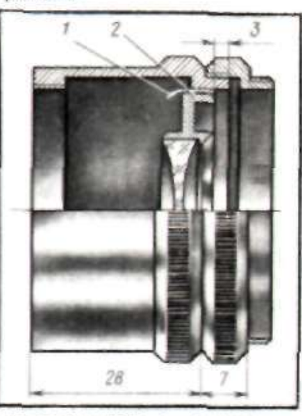
1. Отвернуть три винта в торцевой части объектива и снять байонетное кольцо.
2. Снять конусный кожух. Для этого необходимо вывернуть три винта в кольцевом пазе, образовавшемся после демонтажа кольца.
3. Снять кольцо со штативным гнездом и стопорным устройством **4.** Эта деталь используется в переоборудоваемом объективе (рис. 1). Для удобства сборки объектива следует демонтировать репетирное устройство привода диафрагмы.
4. Последним снимается внутренний цилиндр, для чего необходимо отвернуть три винта в его основании.
5. На место демонтированного цилиндра устанавливается вновь изготовленный цилиндр **5.** Отверстия Ø 2,1 мм для крепежных винтов можно просверлить в его торцевой части по месту.
6. На установленный цилиндр надевается кольцо со штативным гнездом и стопорным устройством **4.** Для свободной посадки кольца на цилиндр необходимо по месту сделать проточку глубиной 1 мм под стопорное устройство.
7. Надеть новый кожух **3** на цилиндр.

В заключение к цилиндру с помощью шести винтов **6** (М2) крепится кольцо **1.** В отверстие кольца необходимо ввернуть стопорный винт М2 с цилиндрической головкой **2.** Головка винта служит для ограничения поворота при установке объектива в фотокамеру. Фиксация объектива в рабочем положении осуществляется специальным захватным механизмом фотокамеры за проточку, которая показана на схеме кольца (вид Б). Кольцо следует устанавливать таким образом, чтобы шкала диафрагмы объектива при установке его в фотокамеру оказалась в удобном для работы месте.

В. НАСЕДКИН,
Москва

Компактная телеприставка

Многие начинающие фотолюбители хотят иметь компактные и недорогие телеобъективы. Описанные в литературе конструкции телеэкстендеров довольно сложны в изготовлении. Предлагаю простой способ изготовления телеприставки.
Объективы «Индустар-23У» последних выпусков имеют в оправе отрицательную несклеенную линзу, диаметр которой на несколько десятых миллиметра меньше внутреннего диаметра переходных колец. Для сборки телеобъектива достаточно снять отрицательную линзу и установить ее в переходное кольцо размером 28 мм стороной с большей кривизной поверхности к объективу (см. рисунок), проложив между оправой линзы и переходным кольцом кусочек изоляционной ленты для фиксации линзы. После этого навинчивается еще одно кольцо, и телеприставка устанавливается между объективом и фотоаппаратом.



ТЕЛЕЭКСТЕНДЕР: 1 — ИЗОЛЯЦИОННАЯ ЛЕНТА; 2 — ЛИНЗА В ОПРАВЕ

На рисунке указаны также размеры для переделки объектива «Юпитер-37А» в телеобъектив с фокусным расстоянием около 350 мм и относительным отверстием 1 : 8. Показания шкалы фокусировки объектива приблизительно те же. Можно собрать телеобъектив с иными параметрами или использовать другой объектив, подобрав набор переходных колец и положение отрицательной линзы.

А. КИЧИГИН,
Подольск

Контрольная экспозиция

Считаю целесообразным проставлять на упаковке каждой серии фотобумаги время экспозиции, определенное в заводских условиях, посредством экспонирования стандартного негатива эталонным световым потоком. Выпускаемые приборы для измерения времени экспозиции можно снабдить меткой «стандартный световой поток» и калькулятором временных поправок. Тогда проблема выбора точной экспозиции без проведения пробных отпечатков будет решена. Остается только наладить выпуск полуавтоматов, действующих по этой схеме.

В. БЕРКО,
Москва

Светофильтры для «Киева-30»

Неприспособленность фотоаппарата «Киев-30» к установке стандартных светофильтров ограничивает его возможности. К примеру, при чувствительности пленки 65 ед. ГОСТа, диафрагме 11 и максимальной скорости затвора 1/200 с в дневное время при ясной погоде — значительная передержка. Этого можно избежать, если установить нейтральный светофильтр.



На кожухе, по оси окна объектива, вместо рамки укрепляется кольцо с внутренней резьбой М22,5×0,5 мм. Теперь можно устанавливать стандартные светофильтры с резьбой М22,5×0,5 мм.

Г. МОСКВИН,
Ленинград

Сергей Костромин **Позитивный процесс: цели и средства**

ОСНАЩЕНИЕ ЛАБОРАТОРИИ

Речь пойдет о подготовке фотооборудования и прежде всего о необходимой модернизации фотоувеличителя для удобства изготовления на нем точных контратипов.

Фотоувеличитель — прибор универсальный. Он позволяет производить фотопечать негативов, проекционное репродуцирование и контратипирование. Пригоден любой увеличитель с размером кадрового окна 6×9 см: «Нева-2М», «Нева-3М», «Крокус-4». Последний по своим конструктивным особенностям наиболее предпочтителен.

Перед тем, как переоборудовать увеличитель, полезно познакомиться с рядом рекомендаций («СФ», 1978, № 12).

В качестве источника света используется лампа КГМ 12-100 для кинопроектора «Русь» или К 12-90 для кинопроектора «Свет» («СФ», 1981, № 12).

Лампа устанавливается в горизонтальном положении таким образом, чтобы нить накала проходила по вертикальной оси штока фотоувеличителя. Узел для крепления лампы должен обеспечить механическую жесткость, хороший электрический контакт и безопасный тепловой режим. При мощности лампы 100 Вт и напряжении 12 В сила тока составляет более 8А, поэтому необходимо использовать проводники с большей площадью сечения. Для питания лампы можно применить понижающий трансформатор от диапроектора «Свет». Регулировать напряжение питания лампы в пределах 8÷12 В можно трансформатором с несколькими выводами выходной обмотки или изменением исходного напряжения с помощью автотрансформатора. Контроль напряжения на лампе обязателен, так как при изменении питания лампы на 1 В мощность колеблется в пределах 20 Вт. Лучше использовать цифровой вольтметр, который позволяет следить за величиной напряжения без дополнительной подсветки шкалы прибора. Учитывая инерцию нагрева нити накала подобных ламп после подачи и снятия напряжения, время экспозиции не должно быть менее 1÷2 с. Реле времени может быть любым с интервалом 1—60 с и точностью не менее ±10%.

Необходим фотоэкспонометр для печати. Основные требования — стабильность показаний и удобство в работе с датчиком. Измерение освещенности следует производить в плоскости стола фотоувеличителя. При фотопечати на фотобумаге и фототехнических пленках неравномерность света должна быть минимальной. Этого можно добиться центрированием лампы. Так, для точечного источника света в фотоувеличителе «Крокус-4» (лампа КГМ 12-100, объектив «Амар», F=105 мм) неравномерность освещения при 5-кратном увеличении кадра 6×9 см составляет 8% без матового стекла на конденсоре и 30% — с матовым стеклом на конденсоре, при диафрагме 5,6.

Известно, что для зрительного восприятия неравномерность освещения неразличима, если она в светах не более 5%, а в тенях 15%. Для фотоотпечатков 5%-ная неравномерность вполне удовлетворительна. При использовании фототехнической пленки после пяти проекционных переносов изображения неравномерность будет составлять около 30% без учета влияния контрастности материала. Это может привести к тому, что изображение на краях кадра станет черным или прозрачным, если экспозиционная привязка проводилась по центру.

Чаще всего конденсорная схема фотоувеличителя не позволяет преодолеть границу 5%-ной неравномерности.

Безусловно, использование диффузионных типов фотоувеличителей предпочтительнее *. Другим, более простым способом, обеспечивающим хороший результат, является контактное копирование (контратипирование). С этой целью неэкспонированная пленка укладывается эмульсией вверх, на нее помещается оригинал эмульсией вниз, сверху прижимным прозрачным стеклом пленки приводятся в контакт друг с другом. Затем включается источник света увеличителя и отрабатывается экспозиция.

Для лучшей равномерности света колбу увеличителя можно поднять вверх, а кадровое окно негативодержателя уменьшить настолько, чтобы на столе фотоувеличителя образовалась световая проекция размером около 9×12 см. Экспонометром для печати настраивается положение лампы относительно конденсора с матовым стеклом. Интенсивность света в плоскости стола должна быть практически равномерной.

При работе с контратипами 6×9 см можно воспользоваться простой сборной конструкцией из двух стеклянных пластинок размером 9×12 см (рис. 1). На нижнюю пластинку **1** наклеивается лист черной бумаги **2**, затем на ней размещается два слоя фотопленки **3**, сверху накладывается прозрачное стекло **4**. Пластинки скрепляются по длинной стороне липкой лентой **5** и **6**. При одновременном контратипировании группы оригиналов размер стеклянных пластинок должен быть не более 18×24 см. Для изготовления черно-белых и цветных контратипов размером до 9×12 см более надежен контактный копировальный прибор с магнитным прижимом (рис. 2). Контратипирование производится с использованием света фотоувеличителя. Сменные вставки позволяют вести контратипирование на перфорационных отверстиях.

Прибор состоит из сменной вставки **1**, которая имеет восемь ограничительных штифтов **2** (по два на каждый угол). К вставке приклеен клеем БФ-4 лист поролона **3** толщиной 1—2 мм с черным бархатом наверху. Рамка **4** с прижимным стеклом **5** через два якоря **6** притягивается двумя электромагнитами **7**. При поджатии штифты подпружинены гибкими пластинами **8**, уходят вниз, не давая листам фотопленки **9** смещаться в стороны, не препятствуя ходу рамки. Корпус **10** фиксируется с помощью стальной пластины **11** электромагнитом стола увеличителя. Рамка прижимного стекла может подниматься для размещения фотопленки. При опускании рамки своими нижними плоскостями она включает через контактные коммутаторы (на схеме не показаны) электромагниты, которые надежно притягивают к себе якорь и удерживают рамку до момента, когда электрическая цепь не будет разомкнута выключателем.

Вставка для перфорированной пленки имеет 4 штифта ∅ 2,5 мм, на которых размещается лист пленки с предварительно пробитыми отверстиями. Межцентровые расстояния для штифтов выбираются такого размера, чтобы от края пленки до центра отверстия было 4,5—5 мм.

Прижимное стекло размером 10×15 см может выниматься из рамки для очистки поверхности его от пыли или замены после возникновения царапин. Применяемый материал — алюминий, латунь, текстолит, кроме стальных штифтов, пружин, якорей и электромагнитов, собранных на трансформаторных пластинах Ш—12. Прижимным стеклом служит очищенная от эмульсии фотопластинка.

(Продолжение следует)

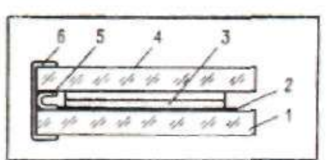


РИС. 1. СХЕМА СТЕКЛЯННОЙ КОНСТРУКЦИИ ДЛЯ КОНТАКТНОГО КОНТРАТИПИРОВАНИЯ

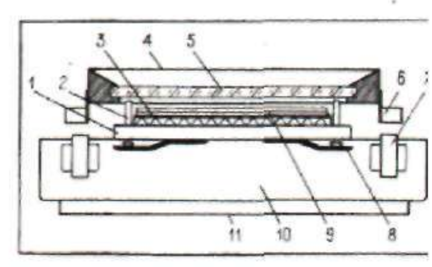


РИС. 2. СХЕМА КОНТАКТНО-КОПИРОВАЛЬНОГО ПРИБОРА С МАГНИТНЫМ ПРИЖИМОМ

* Жданов А., Орловская Г., Славянский Е. Увеличители для цветной печати. «СФ», 1982, № 8.

Продолжение. Начало см. «СФ», 1983, № 9.

Юридическая консультация

Отвечаем на ряд вопросов фотокорреспондента В. Киенко (Тамбов), касающихся авторского права.

1. Кто должен проводить экспертизу слайдов и негативов, возвращенных издательством фотокорреспонденту, выполнявшему съемки по издательскому договору, если они повреждены?

Как уже сообщалось в нашей консультации, в соответствии с п. 7 «Положения об оплате труда нештатных художников и фотографов, выполняющих художественно-графические работы для воспроизведения в печати» (Приложение № 2 к приказу № 314 по Министерству культуры СССР от 20 июля 1963 года), созданный по издательскому договору оригинал произведения (слайд, негатив) передается издательству только для воспроизведения, если иное не предусмотрено договором. Издательство несет ответственность за сохранность оригинала и обязано вернуть его автору в неповрежденном виде после истечения срока договора (3 года с момента одобрения оригинала или с момента заключения договора на готовый оригинал).

Если оригинал утерян, заказчик (издательство или издательская организация) выплачивает автору 100% суммы гонорара по договору (помимо уплаты по договору) при отсутствии полиграфической пробы; 75% суммы гонорара — если была полиграфическая проба и при повреждении оригинала — до 50% суммы договора. Запрещается возвращать авторам вместо оригиналов (слайдов, негативов) фотоотпечатки, так как они не являются оригиналами.

Определение характера повреждений и суммы гонорара за ущерб, нанесенный автору, может производиться экспертами, экспертными или художественными советами, расценочными комиссиями издательств. Если автор не согласен с оценкой повреждений, он может обратиться в вышестоящую по отношению к издательству организацию, которая назначает экспертизу.

2. Кто, помимо ВААП, обязан содействовать фотожурналистам в защите их авторских прав?

Защиту авторских прав осуществляют судебные органы. Согласно Уставу Союза журналистов СССР, он оказывает правовую помощь своим членам, в том числе фотокорреспондентам. Юридические службы Госкомиздата СССР и издательств союзных республик могут оказывать правовую помощь фотокорреспондентам, которые сотрудничают в издательствах.

3. Каковы права автора фотоальбома по отношению к автору текста в этом фотоальбоме?

Фотографии в фотоальбоме являются основным его содержанием, текст служит подчиненным материалом, комментирующим, дополняющим фотографии. Следовательно, автор фотографий является основным автором фотоальбома. В соответствии с нормами законодательства об авторском праве (ст. 480 ГК РСФСР и соответствующие статьи ГК других союзных республик «Неприкосновенность произведений и имени автора при его жизни») при издании произведения воспрещается без согласия автора вносить какие бы то ни было изменения как в само произведение, так и в его название и обозначение имени автора.

Воспрещается без согласия автора снабжать произведение при его издании предисловиями, комментариями, пояснениями. Издательство обязано согласовать с автором фотографий в фотоальбоме текст, изменение названий фотографий, данных их автором. Автора текста издательство выбирает по своему усмотрению и не обязано согласовывать это с автором фотографий, но текст, сопровождающий фотографии, необходимо согласовать.

4. Каковы права фотокорреспондентов на возмещение командировочных затрат при длительных командировках в заповедники и другие отдаленные места?

Оплата командировок относится к трудовому праву. При выездных съемках по издательскому договору, согласно п. 3 примечаний («Ставки») к разделу XII «Авторские фотографии», утвержденных приказом № 314 по Министерству культуры СССР от 20 июля 1963 года, расценки повышаются до 50%, но не выше максимальной суммы, установленной для оплаты командировочных сумм при служебных командировках (2 руб. 60 коп. в сутки, а в районах Севера и Дальнего Востока — 3 руб. 50 коп). Эта надбавка относится и к ставкам на анималистические съемки, утвержденным циркуляром № 65 Госкомиздата СССР от 4 мая 1978 года.

Нештатному фотокорреспонденту при командировках, как правило, издательство выдает не командировочное удостоверение, а справку. Вопрос оплаты труда нештатных авторов-фотографов при командировках, к сожалению, недостаточно урегулирован и требует правовой регламентации.

5. Сколько, по установленным нормам, кадров цветной обращаемой пленки (выдаваемой издательством нештатному фотокорреспонденту) может быть израсходовано на съемку движущегося объекта?

В соответствии с Приложением № 2 к приказу № 667 Госкомиздата СССР от 30 сентября 1974 года («Временные нормы расхода фотоматериалов») на съемку движущегося объекта полагается расходовать до трех кадров.

6. Как проверить объективность заключения расценочных комиссий издательств? Кто может проводить экспертизы качества оригиналов фотографий?

Расценочные комиссии издательств действуют на основании приказа № 191 по Госкомиздату СССР от 19 февраля 1979 года. Они являются коллегиальным органом, в их состав входят представители общественных организаций издательства, и решения их должны быть объективными. Расценочные комиссии подчиняются директору издательства. При несогласии с их решением мотивированное заявление подается директору издательства. При спорных вопросах экспертизы могут проводить отделы главных художников Госкомиздатов союзных республик, экспертные комиссии по изоискусству ВААП, его республиканских и межобластных отделений, экспертная комиссия Московского объединения горкома художников-графиков (для московских организаций), эксперты, назначенные судом при разбирательстве конфликтов в суде.

Как должна производиться оплата за творческие фоторaботы, выполненные штатным фотографом-лаборантом строительной организации? — спрашивает В. Цитко из Северодвинска.

Оплата за творческие фоторaботы производится в зависимости от следующих обстоятельств: а) входит или не входит в служебные обязанности штатного фотографа создание творческих фотографий по установленной норме создания таких фотографий; б) в зависимости от того, предназначены эти фотографии для воспроизведения в печати или для экспозиционных целей (стенда, выставки, альбома). Если в служебные обязанности фотографа-лаборанта входит создание творческих фотографий, ему должна быть установлена норма создания таких фотографий и за выполнение этой нормы, кроме должностного оклада и установленных премий, другой оплаты не производится. Если создание творческих фотографий не входит в служебные обязанности фотографа-лаборанта, такие фотографии должны оплачиваться дополнительно. Фотографии, созданные для воспроизведения в печати, оплачиваются по «Ставкам» раздела XII «Авторские фотографии», утвержденным приказом № 314 по Министерству культуры СССР от 20 июля 1963 года. Если фотографии предназначены для экспозиционных целей, то государственных ставок на эти работы нет. В соответствии с нормами законодательства об авторском праве (ст. 479 ГК РСФСР) применяется соглашение сторон.

Д. ИНДЕНБАУМ,
начальник отдела
изоискусства ВААП

По страницам иностранных изданий

Журнал «Венгерские новости» напечатал информацию об открытии в центре Будапешта Галереи фотоискусства, цель которой — продажа фотографий как художественных произведений. Демонстрироваться и продаваться будут в основном работы современных венгерских авторов. Произведения, представляемые на выставке, изготовляются в ограниченном количестве, определенном самим автором и специальным жюри, снабжаются подписью автора и порядковым номером. Негативы хранятся в Галерее. Со временем они передаются в коллекцию общественного пользования. Кроме фотографий, в Галерее можно приобрести каталоги, плакаты, фотоальбомы и фотооткрытки, книги по истории и теории фотографии. На выставку, посвященную открытию Галереи, поступило 578 снимков как от признанных, так и от малоизвестных фотографов. Жюри приняло 105 работ 36 авторов. Деятельность Галереи, продолжает журнал, будет способствовать дальнейшему развитию венгерской фотокультуры и распространению коллекционирования художественной фотографии.

Использование фотографии на уроках значительно облегчает процесс усвоения таких предметов, как география, история, биология и другие, улучшает взаимопонимание между учителем и учеником. К такому выводу приходит автор статьи об использовании фотографии в процессе обучения в школе, напечатанной в журнале «Арте фотографико» (Испания). Воспитательный эффект значительно усиливается, считает автор, если сами ребята увлекаются фотографией. Изображения на снимке во многих случаях заменяют нам реальность. Занятия фотографией способствуют приобщению детей к окружающей действительности.

Журнал «Фотография» (ГДР) опубликовал статью «Семейные альбомы — хроника для завтрашнего дня». Ее автор, М. Корф, предлагает серьезно отнестись к проблеме составления семейных альбомов. Вряд ли фотолюбитель, пишет он, приклеивая фотографию в альбом, считает себя документалистом. Между тем отдельные снимки, не имеющие художественной ценности, могут представлять интерес своим документальным содержанием. Ведь каждый снимок — свидетельство своего времени, он рассказывает об образе жизни, быте, труде той или иной семьи, об отдельных моментах из жизни и, таким образом, несет в себе информацию биографического характера. Значение таких альбомов возрастает со временем, если снимки снабжены комментариями, какими-либо справками, газетными вырезками и т. п. Автор статьи подробно рассматривает возможности составления документальной семейной хроники с точки зрения содержания и оформления и подчеркивает, что такой фотоальбом, переходя из поколения в поколение, может стать одним из источников для изучения истории семьи, а в некоторых случаях и составной частью общей картины исторического развития общества в тот или иной период.

В США недавно вышла в свет книга «Портреты Холсмана», сообщает журнал «Популяр фотографи». Филипп Холсман, по мнению журнала, один из величайших фотографов мира. Известность он приобрел благодаря характерному для его творчества стилю психологического портрета. Холсману принадлежит своеобразный рекорд — он является единственным фотографом, который сделал более 100 обложек для журнала «Лайф». В книгу вошли портреты многих выдающихся людей: ученых, артистов, писателей, политических деятелей и др., которые он создавал вплоть до своей смерти в 1981 году. Подготовили издание его жена и две дочери, постоянные помощницы фотографа при съемках.

В городе смеха



В Габрово проходила пятая международная фотовыставка «Фотосмех-83». В ней приняли участие фотографы многих зарубежных стран, в числе которых есть авторы, традиционно участвующие во всех проводившихся экспозициях. С рассказом об этом популярном конкурсе, его специфике выступает сотрудник журнала «Болгарское фото» Георги Лозанов.

Издавна в сознании болгарина город Габрово ассоциируется с остроумием, юмором, карнавальным весельем. Габрово — это народная изобретательность, жизнестойкость, вошедшая в легенды расчетливость. Здесь царит особый духовный климат.

В дни фестиваля юмора и сатиры, проводимого каждые два года, Габрово преображается. Эмоциональная энергия людей выплескивается, открывается их способность взглянуть на себя со стороны и, обнаружив свои слабости, посмеяться над ними. Фестиваль вошел в традицию народной культуры как праздник юмора, очищающего и жизнеутверждающего. Недаром он проходит под девизом: «Мир уцелел, потому что смеялся».

Неотъемлемой частью фестиваля, бьющего ключом на эстрадах и на переполненных габровцами и гостями со всего мира улицах, являются выставки изобразительного и фотографического искусства, организуемые Домом юмора и сатиры. Эти экспозиции придают празднику особое своеобразие.

Из 2000 поступивших на выставку «Фотосмех-83» работ было отобрано 112. В них средствами юмористической фотографии затронуты проблемы жизни современного человека.

В габровском фотосалоне нашли место не только откровенно смешные, казусные сюжеты, но и сатира. В этом смысле показательна фотография, получившая первый приз («Без слов»). Автор иронизирует над книжным отношением к жизни, над интеллектуальной меланхолией современного человека; снимок не вызывает мгновенного «отклика-смеха», но призывает к активному размышлению.

И все-таки приоритет юмора ощущался. Участие в фестивале советских фотомастеров было активным и по числу представленных работ, и по их высокому творческому уровню. В известной степени это повлияло на формирование стиля салона. Для советской коллекции в целом был характерен добродушный юмор, который находит кратчайший путь к душе человека. Внимание зрителей акцентировалось на забавных несовершенствах людей, это помогало ненавязчиво внушать мысль о свободной от дидактичности самоиронии автора.

В центре внимания советских фотографов — человек с его интересным внутренним миром, увлечениями. Смешное сочетается с будничным, с достоверным, и в их фотографическом синтезе всегда звучит гуманистическая нота.

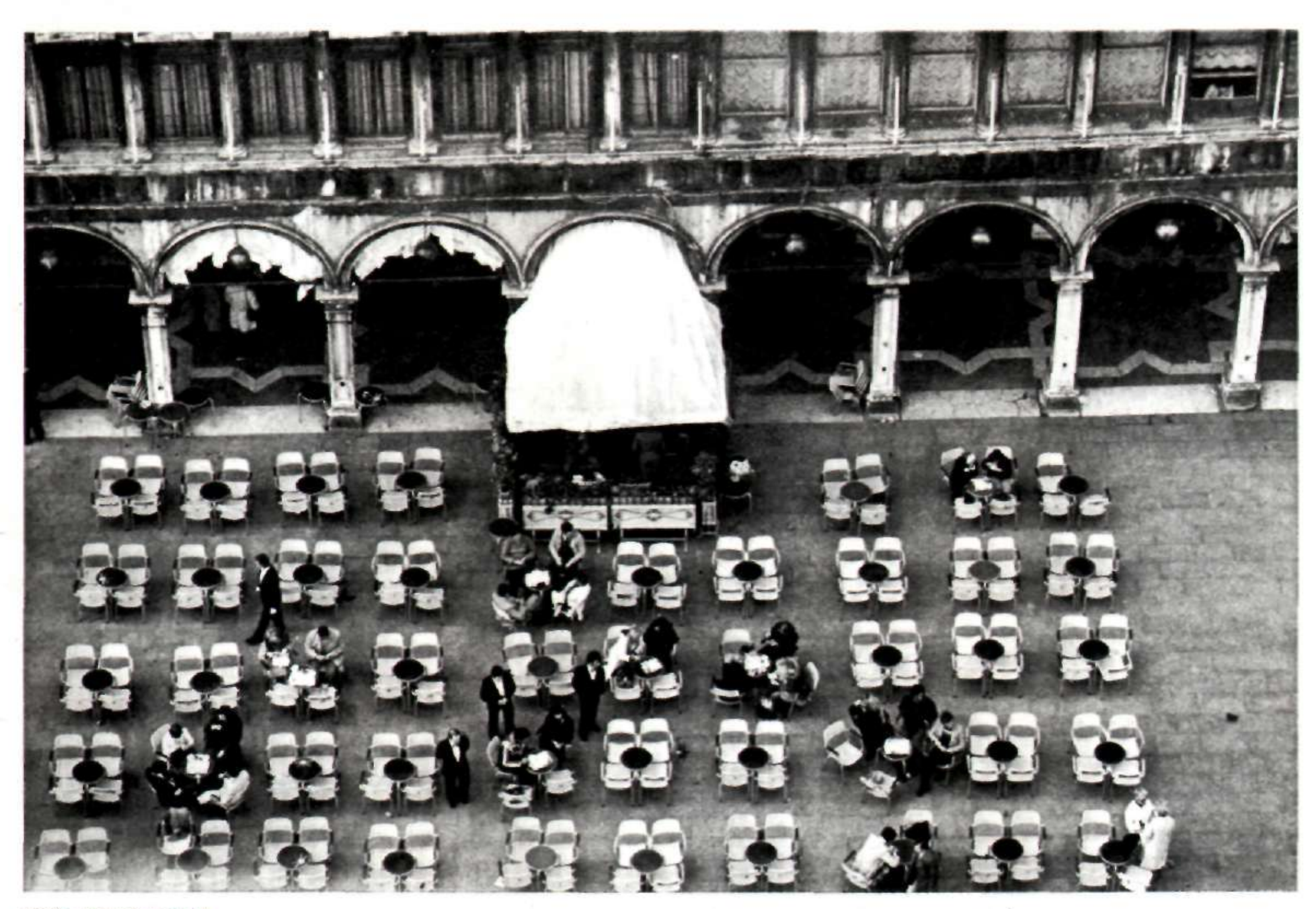
В целом ряде снимков запечатлены ситуации не столь уж редкие. Их при желании можно и повторить.

Но дело не в самих ситуациях, а в подходе авторов к съемке, в их мягком юморе, в стремлении искать и находить смешное, не мудрствуя лукаво, а доверяя окружающей жизни, пристально всматриваясь в нее. Именно эти качества и приносят традиционно успех советским фотографам на Габровском фестивале.

...Габрово и вправду город, куда люди стекаются повеселиться. Прибывают любопытные, взирая на мир широко открытыми глазами, но и в то же время сознавая, что идут на исповедь ко всепрощающему богу смеха. Иного смеха, кроме искреннего, здесь не бывает.

Георги ЛОЗАНОВ,
София

Группа «Шолт»



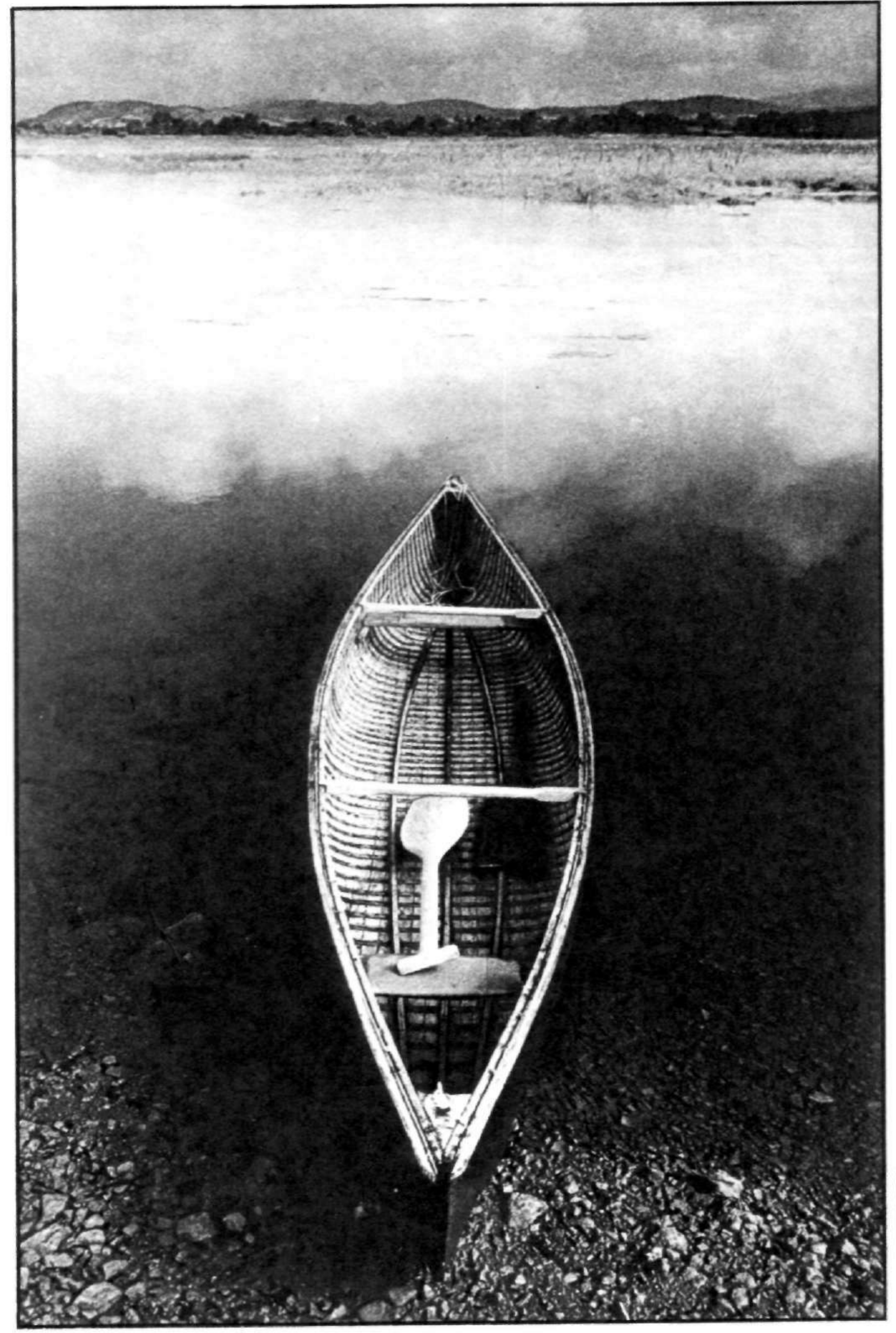
ОСКАР ДОЛЕНЦ В КАФЕ

На обороте снимков, которые мы сегодня представляем, стоит: «Любляна, фотогруппа «Шолт». Это объединение югославских фотолюбителей пользуется известностью далеко за пределами города, что объясняется не только оригинальным творческим почерком членов группы, но и их бережным отношением к фотографической истории и традициям Любляны.
Несколько лет назад вместе с фотокиносоюзом Словении группа «Шолт» организовала в Любляне девятую международную фотовыставку, посвященную 90-й годовщине со дня основания здесь первого фотоклуба. Эта дата совпала со 120-й годовщиной рождения словенской профессиональной фотографии. Выставка показала широкие творческие возможности словенских фотографов, способствовала расширению их международных связей.
Сегодняшние интересы фотолюбителей обширны. Среди их работ выделяются городской и сельский пейзажи и жанровые снимки. Чувствуется стремление отразить в равной мере жизнь современного города, прославленных курортов на побережье Адриатики и жизнь села. Заметно увлечение авторов разнообразными техническими приемами, поисками фотографической формы.
Югославских авторов привлекает работа над сериями, циклами (кстати, в каталоге фотовыставки, о которой упоминалось выше, все участники представлены сериями работ), долгое, пристальное изучение предмета съемки.
Нередки у них графичные изображения. Как правило, это графика, не искусственно созданная, а естественная, рожденная самой природой и тонко переданная фотографом. Характерна в этом смысле публикуемая на страницах «СФ» подборка работ О. Доленца, З. Вогринчича, В. Франа.
Эти авторы, судя по всему, исповедуют принципы «геометрической» композиции, в которых доминирующим становится пластическое решение. Изящный ритм столиков и стульев-«бабочек» в городском кафе перекликается со строгой графичностью «Челна», а символика безмятежного «Конца лета» — с контрастными перепадами в кадре из серии «За бортом — море...»
Сторонников данного направления в светописи часто упрекают в невнимании к сюжетной стороне снимков. Но не учитывается, что параллельно у других фотографов, тяготеющих к репортажной и жанровой фотографии, живет интерес к «предметным», ландшафтным изображениям. Композиции, подобные воспроизведенным на этих страницах, надо думать, всегда будут любопытны нам, зрителям, потому что они по-настоящему фотографичны. Они — своеобразные фрагменты предметного мира, созданного руками человека.

Г. ЕРГАЕВА

ВРШНАК ФРАН КОНЕЦ ЛЕТА

ОСКАР ДОЛЕНЦ ИЗ СЕРИИ «ЗА БОРТОМ — МОРЕ»



ЗОРАН ВОГРИНЧИЧ ЧЕЛН



Цена 70 коп.

Индекс 70869